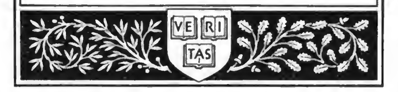


Der moderne Idealismus und Russland

A. L. Volynskiĭ


VE RI
TAS



A. L. Wolynski

Der moderne Idealismus und Rußland

Eine Studie

Autorisierte Übersetzung von Josef Melnik

Frankfurt am Main
Literarische Anstalt Rütten & Loening. 1905




+ΟΘΕΟCΕΝΜΕCΩΑΥΤΗCΚΑΙΟΥCΑΛΕΥΘΗCΕΤΑΙ:ΒΟΗΘΗCΕΙΑΥΤΗΟΘΕΟCΗΜΕΡΑΚΑΙΗΜΕΡΑ.
ΜΡ ΘΥ

Der moderne Idealismus und Rußland

Eine Studie

von

A. L. Wolynski.

Autorisierte Übersetzung von Josef Melnik.



Frankfurt a. M.
Literarische Anstalt Rütten & Loening
1905

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

Vorwort.

Auf der Altarwand der hl. Sophia-Kathedrale zu Kiew ist ein kolossales Heiligenbild aus Mosaik aus dem XI. Jahrhundert aufbewahrt geblieben, das im Volke und in der Literatur unter dem Namen „Die unzerstörbare Wand" bekannt ist. Eine Gottesmutter, im blauen Rock, unter dem auf rhombischer Standfläche ihre roten Schuhe hervortreten, erhebt betend ihre Arme gen Himmel. Das ist die in der byzantinischen Ikonographie sogenannte „Oranta": das Symbol der irdischen Kirche, das Symbol der Menschheit, die nur in ihrem Bunde mit dem Himmel unzerstörbar ist. Neun Jahrhunderte lang verkündet dieses Heiligenbild allen denen, die kommen, sich an seiner leisen Ekstase zu berauschen, dass nur die für alle Völker unerschütterlichen Wahrheiten die Menschheit zur Erlösung von den Ungerechtigkeiten und Gebrechen des irdischen Lebens hinführen. Im goldnen Glanz der altertümlichen Kunst — der prächtigen, starken und willensfesten — erscheint das Heiligenbild aus der hl. Sophia-Kathedrale als eine lebendige Verheissung der unvermeidlichen zukünftigen Umwandlungen in der Geschichte des russischen Volkes. Wenn dieses einst seine künstliche Abgeschiedenheit, seine Isoliertheit von den anderen Kulturvölkern überwunden hat, so wird es sich begeistert vor dem einzigen Allgott beugen, — dem namenlosen und ewigen.

Berlin, im August 1904.

A. Wolynski.

I.

Bereits auf den allerersten Stufen seiner historischen Entwicklung unterschied der Mensch dunkel zwei Grundelemente in seiner Persönlichkeit: dasjenige, welches er seinen Körper, und dasjenige, welches er seine Seele nannte. Indem er seine Einheit empfand und anschaulich sich nur von seiner äusseren Seite erkannte, von der Seite seiner Körperlichkeit, ahnte und erkannte er schon logisch in sich ein gewisses unsichtbares Element an, das in ihm lebt und seinen Körper beherrscht. Das ist die erste primitive Teilung der Persönlichkeit im eigenen Bewusstsein, das Entgegenstellen des Körpers und der Seele — mit einer unwillkürlichen Anerkennung der Vorherrschaft der letzteren. Auf diesem Boden entstanden verschiedene philosophische Systeme. Der primitive Spiritualismus wurde zeitweilig durch den primitiven Materialismus verdrängt, der, ohne die Existenz der Seele als eine Erscheinung der inneren Erfahrung zu leugnen, sie trotzdem als eine von dem Körper, von der Materie abgeleitete Grösse betrachtete. Bei einem reiferen philosophischen Selbstbewusstsein begann der Mensch eine gewisse Bedingtheit dieser Teilung

zu begreifen: es wurde ihm die unaufhörliche gegenseitige Einwirkung des materiellen und seelischen Elementes klar, ihre Abhängigkeit voneinander und die engste Harmonie unter ihnen. Der naive Dualismus der alten dogmatischen Philosophie war überwunden — wenn nicht im Leben, mit seinen unbezwingbaren, optischen Täuschungen, so doch wenigstens in der Wissenshcaft, die in dieser Frage mit der Philosophie fast ganz übereinstimmt. Der menschlichen Vernunft eröffneten sich neue Perspektiven in den Auffassungen der Seele und des Körpers, des körperlich-seelischen Menschen, weil durch den reinen Krystall der neuen, kritischen Erkenntnistheorie es sichtbar wurde, dass der Körper und die Seele zwei geheimnisvolle Kräfte sind, zwei Geheimnisse, die in ihrer für den Verstand unbegreiflichen Tiefe nicht voneinander zu trennen sind und nur in unserer empirischen Vorstellung gespalten werden.

Von diesem Momente an beginnt eine tiefere Selbsterkenntnis des Menschen. Ausser den zwei Elementen, die in ihrer unteilbaren Vereinigung die menschliche Persönlichkeit, die menschliche Individualität bilden, entdeckt der Mensch in sich ein drittes Element seines Wesens, das seine besonderen Merkmale hat, die der körperlich-seelischen Persönlichkeit nicht eigentümlich sind, das immer mit ihr kämpft und sogar fast ihre Interessen schmälert. Im Prozesse des inneren psychologischen Selbststudiums bemerkt der Mensch, dass irgend eine grosse, unsichtbare, unauffangbare Kraft immerwährend viele seiner natür-

lichen, persönlichen Neigungen untergräbt, viele seiner persönlichen, egoistischen Genüsse vergiftet, seltsame unruhige Schatten auf sein Lebensglück wirft, ihm Vorwürfe für Handlungen zuflüstert, die scheinbar aus seiner menschlichen Natur selbst geflossen sind, ihn im Namen des Gewissens quält. Das ist irgend ein Dämon, — das, was Sokrates als seinen Dämon bezeichnete. Das ist aber ein Dämon, ein vernichtender Dämon, nur in Beziehung zum persönlichen, eigenliebenden Element im Menschen, weil er sich bald als weisser, bald als flammender Engel der ungeheuer grossen Menschenwelt zuwendet, weil, indem er die Persönlichkeit in ihren eigennützigen Regungen zurückhält, er jeden Funken in ihren uneigennützigen, gütigen, guten Bestrebungen anfacht. Indem dieser Dämon-Engel die irdischen Freuden vernichtet, eröffnet er die Möglichkeit anderer Seligkeiten.

Die menschliche Sprache hat bereits diesem dritten Element der menschlichen Organisation einen besonderen Namen verliehen: zum Unterschied von der Seele hat sie es Geist genannt, und die haarfeine Grenzlinie zwischen diesen beiden Begriffen existiert in fast allen Sprachen der Kulturwelt. Der sie unterscheidende, fast unbewusst entstehende Gedanke ist eines tiefen Inhalts voll und spielt mit den zarten, flimmernden Farben zweier innerer Grundelemente. Der Unterschied zwischen diesen Grundbegriffen geht durch alle grossen Religionen der antiken und der neueren Welt, durch den Brahmanismus und Buddhismus, durch das alte und neue Testament, durch

die alexandrinische Philosophie, durch die gnostischen Lehren des Frühchristentums, wobei im Gegensatz zur Seele, die einen persönlichen, individuellen Charakter hat, eine sanfte, rührende Unbeständigkeit, der Geist einen überpersönlichen, kosmischen, metaphysischen, mächtigen und unerschütterlichen Charakter aufweist. In allen nicht materialistischen Philosophien, die in ihren logischen Bejahungen besonders vorsichtig und sogar zögernd sind im Vergleich zu der unmittelbaren, ungestümen Eile der religiösen Beredtsamkeit, tritt auch der Begriff des Geistes hervor und wird der Seele entgegengestellt. Die Kantsche Lehre von der Vernunft, die als die Quelle der Ideen erscheint, im Gegensatz zu der Logik der Seele — dem Verstand, der der empirischen Welt zugewandt ist, verkörpert in der neuesten idealistischen Philosophie denselben grossen und feinen Unterschied. Im Menschen wird der Dualismus seiner Natur gekennzeichnet, zwei Grundelemente seines Wesens — das metaphysische und empirische, das unendliche und endliche, das universelle und persönliche. Zugleich wird auch der Zwiespalt im Innern des Menschen gekennzeichnet, der Kampf zweier entgegengesetzter Gravitationen, die unaufhörliche, innere Dialektik, aus der neue Wellen persönlicher, feinerer Stimmungen entstehen, gewisse Selbsteinschränkungen und neue, treibende Impulse. Auf diesem Kampf, der besonders grell durch den bewussten Gedanken beleuchtet wurde, beruht die ganze ideelle Polemik unserer Zeit, in der schon das Entstehen des morgigen Tages zu

fühlen ist. Die künstlich beengte religiöse Weltanschauung — der einseitige Spiritualismus, mit dem dogmatisch, fast abergläubisch gefärbten Begriffe Golgathas, fand ihre Reaktion in den flammenden Verteidigern des persönlichen fleischlichen Elementes. Einige von ihnen in Russland stehen auf einem scheinheilig-bourgeoisen Standpunkt, predigen im Gegensatz zu Golgatha nur Bethlehem, sogar kein rätselhaft-poetisches Bethlehem Palästinas, sondern ein spiessbürgerliches, reussisches Bethlehem, mit seinem tierischen Kinderzeugen. Andere wiederum, grosse Europäer, wie Baudelaire, Nietzsche fachen die Idee des persönlichen Elementes bis zu einem gewissen Satanismus an. Beide dieser Denksysteme — der dogmatische Spiritualismus, der die Menschen weit vom Leben wegleitet, auf das künstliche, erdachte Golgatha eines voreingenommenen, tatenlosen Asketismus, — und der Kult des persönlichen Elementes mit seinem anarchistischen Schwung, — sind einseitig und falsch. Trotz des Dualismus seiner Natur kann der Mensch nur in einer Einheit leben, in der Zusammenschmelzung zweier geheimnisvollen und geheimnisvoll sich aneinander schliessenden Seiten seines Seins, in dem Schaffen des Lebens und in den Vorgefühlen des allesvernichtenden und alles erneuenden Todes. Und wirklich, über welchen Reiz sind diejenigen hergefallen, die nicht mit den Gesetzen des fleischlichen Lebens rechnen wollten, sie verachteten und sie aus ihrem geistigen Horizont verwiesen! Kann man denn einen lebendigen Instinkt der menschlichen

Natur ignorieren, der sie zu ihrer eigenen Fortpflanzung und Fortsetzung in der Nachkommenschaft treibt, in der Unendlichkeit des materiellen Lebens, zur Verwirklichung noch nicht ausgedrückter, nicht aufgeblühter Möglichkeiten? Wo soll der Mensch mit seinen Leidenschaften hin, die mit voller Kraft aus der ursprünglichen Tiefe seiner Persönlichkeit hervorsprudeln — aus seinem Willen, aus seinem Bestreben, alles für sich in eine Seligkeit zu verwandeln, in ein Entzücken, alles für sich in kostbare Formen zu giessen, das Leben mit seinen Händen zu fassen, über das Leben zu herrschen? Was soll der Mensch mit seinem heissen Blute machen, das ihn veranlasst, auf die ganze Welt, auf den ganzen Ozean ihrer farbenreichen Erscheinungen gerade durch das Willenselement zu schauen, durch das Willenselement, das nach immer neuen und neuen Verkörperungen strebt?

Dieses Willenselement, das gewissermassen als die Wurzel der Persönlichkeit erscheint und das aus seiner tiefen Finsternis in seinen beiden Blüten — im Körper und in der Seele — nach Licht strebt, muss seinem Wesen nach als ein egoistisches Element bezeichnet werden. In seinen körperlichen Ausdrucksformen strebt der Wille unaufhörlich nach Befriedigung seiner unersättlichen Gelüste: er möchte immer völlige Freiheit im Ausbruche seiner Leidenschaften und der grossen herrschsüchtigen und habgierigen Instinkte geniessen, und eine unverletzbare Familienhöhle, in die niemand herein, aus der aber er selbst zur blutigen Jagd hinauskommen darf. Wie selt-

sam und wie ungerecht bildete sich diese Welt der geschlechtlichen Beziehungen zwischen den Menschen heraus, in der am meisten grell die Willenskraft des Menschen hervortritt! Hier ist eine ewige Untreue und eine ewige Angst vor ihr. Hier sind Worte und Genüsse der Liebe und rasende Eifersucht, die bei der kleinsten Verdächtigung, bei den ersten Schatten, die über ein Frauengesicht huschen, nicht nur den vermeintlichen Entführer, sondern auch sie selbst nicht verschonen wird, — sie, die sie vor jeder fremden Berührung schützte. Welches ungestüme Drängen nach Genuss, nach persönlichem Genuss, und welche rücksichtslose Verleugnung der Rechte auf Genuss bei anderen! Der Sieg bleibt auf der Seite der in ihrem persönlichen Element Stärkeren, der Schönen und derer, die sich durch die allerkleinste Empfindlichkeit für subtilere und höhere Lebenswahrheiten auszeichnen. Der Kampf ums Dasein vollzieht sich nach groben und grausamen mechanischen Gesetzen. Das sind die Manifestationen des Willens in seiner körperlichen Blüte. Das ist ein geräuschvolles, offenes und ungestümes Drängen nach Leben.

Aber die egoistischen Eigenschaften des Willens gelangen auch zum Ausdruck mit ebensolcher Kraft, wenn auf andere Weise, — viel subtiler, listiger, — in seiner seelischen Blüte. O, dieser seelische, psychologische Mensch aller Zeiten und besonders unserer grossen, zeitgenössischen Epoche! Wie zart und vornehm ist er doch, wie anziehend in seiner Zartheit

und Vornehmheit, im Vergleich mit dem primitiven Körpermenschen, in dem die wilden Bestien des Fleisches heulen! Wie egoistisch aber auch gerade in diesem seelischen Charakter, der, indem er sich dazu entschlossen hat, den Körper, im Interesse des Aufblühens einer neuen Wahrheit, zu unterdrücken, sich für seine Verluste durch eine fortwährende Konzentration auf sich selbst belohnt, durch ein ewiges Wandern um sein eigenes „Ich“ und durch ein ewiges Wühlen in seinen halbgetöteten Instinkten. Der Wille webt hier seinen dünnsten Faden, sein Gespinst, das jede Wahrnehmung, jeden treibenden Impuls mit tausend komplizierten Empfindungen umgarnt. Das Bewusstsein seiner Verfeinerung, seines Unbeteiligtseins an dem albernen Ausbruche der Leidenschaften, verleiht dem psychologischen Menschen einen gewissen Eigendünkel, ein gewisses Empfinden seiner Ueberlegenheit über die banale Menschheit. Er zieht sich vor den Menschen, weil er sie radikal verachtet, zurück, ist aber dabei der allgemeinen Aufmerksamkeit und der allgemeinen Verehrung gewärtig. Mit einer verächtlichen Grimasse schreitet er inmitten der Lebenserscheinungen, er geht über das Leben hinweg wie eine geputzte Frau über die Strasse, indem sie vorsichtig auf den Schuhspitzen trippelt und das Kleid etwas emporhebt. Er hat recht in seiner Verabscheuung, in seiner Verneinung des Banalen und Albernen, er ist noch aber machtlos, das Leben umzugestalten, nicht nur das fremde, sondern auch sein eigenes, nach Massgabe dessen, was er als Schönheit be-

trachtet, und dieses Leben, das gröber und stärker ist als er, kommt oft über ihn wie ein Sturmwind herangeflogen, duckt und zerbricht ihn. Trotz seines manchmal unbewussten Eigendünkels sieht er seine Machtlosigkeit ein und wird von ihr gequält. Er wird von unbefriedigten Ansprüchen gemartert, von dem Vorgefühl, dass die lichte, siegreiche Welle der Geschichte, mit ihrem ununterbrochenen Schaffen, ihn umgehen, über seinen Kopf herüberschlagen und ihn zu ihrem Opfer machen würde. Hier, in diesem furchtbar gehaltvollen und bedeutenden, aber auch furchtbar schwachen seelischen Menschen sind alle Keime enthalten, aus denen die Heiligtümer der bevorstehenden Entwicklung hervorwachsen werden. Wie leidet er, indem er den kommenden, ganzeren und gesündern Menschen wehevoll durchempfindet! Seine Nächte sind voller Halluzinationen, in denen sein unterdrücktes körperliches Wesen zu Worte kommt und auch sein noch nicht offenbartes, aber schon entstehendes, schon pulsierendes geistiges Wesen. Das ist auch ein ungestümes Drängen nach Leben, nach egoistischen Genüssen und Freuden, aber keine geräuschvolle Erregung, sondern eine stille, die, durch gewisse gute Stimmungen differenziert, beständig durch das geheimnisvolle Flüstern des Geistes gemildert wird.

In diesem Punkte muss man mit der Analyse äusserst vorsichtig umgehen, weil die Wissenschaft hier noch keine fertigen Formulierungen hat, und der sich analysierende Mensch gezwungen ist, kaum sichtbare Materialien für kommende Verallgemeinerungen

zu sammeln und anzuhäufen. Indem der selbstgewisse Empirismus diese ganze Metaphysik des inneren menschlichen Seins einfach verwirft, verfällt er einer wissenschaftlichen Rückständigkeit, denn wovon anders kann die philosophische Wissenschaft leben und sich entwickeln, als durch die aufmerksame Analyse jener verschiedenartigen ideell-gehaltvollen Erscheinungen, die sich für das Bewusstsein auf dem beweglichen Hintergrund unserer inneren Nebel erheben? Die kommende Wissenschaft, geleitet von dem kritischen Idealismus, wird alle diese Erscheinungen voller in ihren Kreis ziehen, wird sich genauer in ihnen zurechtfinden und vielleicht klarere Klassifizierungen und Benennungen für sie festsetzen. Ich will nur von dem sprechen, was von uns allen, von den Menschen der modernen Epoche, empfunden wird, was für den menschlichen Gedanken sich schon in dem religiösen und künstlerischen Schaffen aller Zeiten aufgeklärt und jetzt mit einer besonderen Energie und einem nicht zu unterdrückenden Pathos sich Bahn zu brechen begonnen hat — mit einem Male bei allen europäischen Völkern, bei allen am meisten feinfühligen und talentvollen Schriftstellern des betreffenden historischen Augenblicks, und was geradezu wie ein lebendiges Orchester unter der Leitung eines unsichtbaren begeisterten Dirigenten erklingt. Alles lebt jetzt mit dem Gedanken vom Geiste, von der Gottheit, von den letzten Geheimnissen und Wahrheiten des Lebens, und manchmal erscheint es, dass jemand ein Starker und Mächtiger, ein neues Genie

kommen, und all dem, was von uns allen durcharbeitet, durchfühlt und durchdacht worden ist, eine einfache und für alle wissenschaftlich-verständliche Synthese verleihen würde. Er wird den Gärungen unserer Seelen und Hirne eine Form geben, unsere Nebel zerstreuen und uns Perspektiven neuen wissenschaftlich-philosophischen und religiösen Suchens eröffnen.

Ich will nur sagen, dass der Mensch irgendwo, in einer gewissen Tiefe, seine Berührung mit dem Masslosen empfand, mit einer gewissen unendlichen Welt, die unserer sichtbaren, in allem beschränkten und engen Welt, die sogar in ihren besten Krystallisationen zusammengepresst und unvollkommen ist, nicht ähnlich sieht. Und diese seine Empfindung, die dunkle und aufregende Empfindung des sich mit ihm berührenden Mass- und Grenzenlosen, bezeichnet er mit dem symbolischen Namen — Gott. Das ist die Empfindung der ganzen Welt in dem sie umfassenden überweltlichen Element. Ich spreche von einem überweltlichen Element, weil auf dem Felde unserer bedingten inneren Erfahrung, mit ihren Verallgemeinerungen und verstandesmässigen Formulierungen, mit ungewöhnlicher Deutlichkeit der Kontrast zwischen den Gesetzen der sichtbaren, sinnlichen Welt, und jenen Gesetzen, die wir aus den Empfindungen dieser masslosen, unsichtbaren Welt gewinnen, hervortritt. Wenn wir die Gesetze der sinnlichen Welt als die mechanischen bezeichnen, so müssen wir die Gesetze der übersinnlichen Welt die idealen nennen. Zwei Welten, die ideale und die reale, berühren

einander, wobei die ideale Welt immer die reale im Prozesse ihrer historischen Vervollkommnung durchdringt, in sie zieht, sie systematisch vernichtet und zerstört, in ihr etwas Neues schafft und sie unverwandt zu ihren uns unbekannten Zielen führt. In unserem persönlichen Wesen finden wir einen ganzen Streifen, eine ganze Sphäre inneren Lichtes, das aus der übersinnlichen Welt flutet und gewisse Empörungen gegen unser egoistisches, fleischliches, körperlich-seelisches „Ich" mit sich bringt. Dieses innere Licht eröffnet uns alle Unvollkommenheiten, alles Garstige unseres körperlich-seelischen Lebens, merkt für dasselbe neue Ziele und neue Wege an. Dieses innere Licht, diese in uns leuchtende Sphäre nannte die menschliche Sprache Geist, zum Unterschiede von der Seele, die ganz, trotz all ihrer Feinheiten, der sinnlichen Welt angehört. Mit Geist bezeichnen wir jenes höhere Verständnis, das in uns aus der grenzenlosen, übersinnlichen, göttlichen Welt dringt, durch den Punkt unserer Berührung mit dieser Welt, durch unser Empfinden derselben. Das ist es, was wir den menschlichen Geist nennen. Er ist das höchste, überpersönliche, unpersönliche Element in unserer beschränkten Persönlichkeit, er ist universell und ideal, denn so ist die Welt, aus der er kommt.

Wenn man noch einen Schritt weiter gehen und genau betrachten wollte, wie dieses unpersönliche Element im Menschen auf sein persönliches Element einwirkt, auf seine körperlich-seelische Individualität, so würden wir folgendes sehen. Die innere Berührung des

Menschen mit der übersinnlichen Welt ändert ganz das Denken des Menschen selbst: aus einem empirischen wird es ein ideelles Denken. Es geht in höhere Verallgemeinerungen ein und beginnt den konkreten, realen Bildern der Gegenstände ein gewisses ideales Urbild gegenüberzustellen. Da die sichtbare, sinnliche Welt nur eine Erscheinung der übersinnlichen ist, so ergiesst das Empfinden dieser übersinnlichen Welt sein mystisches Licht auf alles real Existierende und gestattet uns, es aus einer gewissen Höhe und geradezu in verwandelter Gestalt zu beschauen. Die Gegenstände durch den Geist, in der Gottheit, in metaphysischer Abstraktion sehen, bedeutet auf alles Reale in der Vergleichung mit dem Idealen sehen, das Bild der Welt im Kontraste mit seinem idealen Urbilde. In diesen Kontemplationen der Welt in Parallele mit ihrem idealen Urbild sind leicht zwei verschiedene, aber gleich wichtige Momente zu erblicken, die mit der höchsten ekstatischen Synthese enden. Zunächst sieht der Mensch einen tiefen Zwiespalt zwischen dem realen Bilde und seinem idealen Urbilde, und dieser Zwiespalt erscheint ihm als unbesiegbar tragisch. Die reale Welt kommt ihm als in ihrer Fratzenhaftigkeit erstarrt vor, und die ideale Welt — als ein unfruchtbar reizendes Irrlicht des Geistes, ein Traum, der für immer von der lebendigen Wirklichkeit losgelöst ist. Das ist ein sehr wichtiges, wahrhaft kritisches Moment im Verständnis des Lebens, — ein Verneinen der existierenden Welt, das leicht

in einen tötenden Pessimismus ausarten kann, das aber bei wirksamen Naturen sein echtes Ziel dadurch erreicht, dass es sich in ein revolutionäres Pathos der Umgestaltung alles Existierenden verwandelt. Allmählich überzeugt sich der Mensch, dass die Welt keine erstarrte, einer Karikatur ähnliche Maske ihres göttlichen, idealen Urbildes sei, sondern ein lebendiges, bewegliches Element, das unermüdlich zu jenem hinstrebt, zu einem völligen Verschmelzen mit ihm. In sich selbst beginnt der Mensch ein ständiges aktives Einwirken seines Geistes auf seine körperlich-seelische Erscheinung zu bemerken. Er sieht sich in einem unaufhörlichen Prozesse der Vergeistigung, in dem geradezu seine alten Instinkte einschlafen und neue entstehen. Sein eigener Geist spielt auf den Saiten seiner Seele, auf seinen Nerven, wie eine unsichtbare Hand, die mit einem Plektron die Saiten einer Leier berührt. Wie der mythologische thracische Sänger Orpheus mit seiner Musik die wilden Tiere bezauberte, so bezaubert der Geist auch die wilden Tiere unserer Körperlichkeit und die listigen Schlangen der menschlichen Psychik. Und dieses Bezähmen der niedrigsten Instinkte des alten Menschen reinigt gleichsam das Feld für neue Wahrnehmungen, für ein neues, feineres und lichtvolleres Leben. Auf diese Weise überzeugt sich der Mensch an sich selbst, dass die Welt, in ihrem abstossenden realen Bilde, nicht im Bösen erstarrt, nicht zum Untergange verurteilt sei. Sie geht irgend wohin, — und die Gottheit führt sie, wie die Feuersäule in der Wüste. Auf dem unend-

lichen Wege der menschlichen Geschichte, des menschlichen Fortschrittes eilen den Menschen immer wie flammende Visionen, wie Halluzinationen ihrer geistigen Phantasie, ihre Ideale voran, die idealen Urbilder der Wirklichkeit. Ihretwegen ist der Mensch immer bestrebt, die hinfällig gewordenen Formen des Lebens zu zerstören, den Staub der Geschichte von sich abzuschütteln. Hier beginnt das synthetische Moment des inneren geistigen Prozesses — ein neues, erfreulicheres Wahrnehmen der Welt. Das Reale löst sich gleichsam unter dem durchgeistigten Beschauen auf, wird durchsichtig, verwandelt sich schon geradezu in das Ideale, und, in dieser seiner neuen Gestalt, in der alle Unebenheiten geglättet sind, erfüllt uns alles Lebendige, alles, was sich mit uns berührt, mit erfreulichen Hoffnungen und erscheint in seiner Annäherung an das Ideale. Das Hoffnungslos-Alte erscheint schon als verloren, und das Entstehende als schon entstanden. Das sind Halluzinationen des höchsten Wahnsinns und des höchsten Verständnisses, denen alle grossen Menschen der Welt, alle grossmütigen Träumer der Menschheit unterworfen waren, und zu denen sich eine jede lebendige Seele, bewusst oder unbewusst, hingezogen fühlt. Das ist auch das Moment der ekstatischen Synthese, in dem das grosse Verneinen sich in ein grosses Pathos der Bejahung der neuen Grundlage der persönlichen und sozialen Existenz verwandelt.

Wollen wir noch einen Schritt auf diesem Wege der geistig-psychologischen Selbstbeobachtung und

Selbstanalyse machen. Auf den verschiedenen Stufen seiner persönlichen Entwicklung merkt der Mensch beständig, oder richtiger ausgedrückt, er begreift durch das unklare, aber allmählich hell werdende Glas seiner höchsten Vernunft sein eigenes ideales Urbild, sein eigenes Bild in einer idealen Umgestaltung. Nachher, nachdem er eine gewisse geistige Reife erreicht hat, eine gewisse Stufe der kritischen Selbsterkenntnis, schaut er sich nach dem ganzen, von ihm zurückgelegten Weg um, und bemerkt, dass in dem Masse, wie er in seiner Entwicklung vorwärts kam, er seine Ideale wechselte, wenn nicht im Prinzip, nicht dem Wesen nach, so doch im Grade ihrer Tiefe, Höhe und Verfeinerung. Für den ewig kritisierenden Geist, für den alles Vergangene, nicht nur das persönlich, sondern auch das historisch Vergangene, bloss Material für die Zukunft, für neues Schaffen ist, kann es keine beständigen, erstarrten, kanonisierten Urbilder geben. Der Mensch selbst ändert sich ewig, gestaltet sich um, jagt seinen idealen Urbildern geradezu nach, sie aber enteilen ihm, weiter, höher, und von Stufen, die zum Himmel führen, lächeln sie ihm wieder zu. Und er geht ihnen von neuem nach, macht neue Anstrengungen, um sie einzuholen. Nun fragt sich aber, was bedeuten eigentlich all diese neuen und abermals neuen Schritte des Menschen auf dem Wege seiner persönlichen Entwicklung? Wie ist der Gesichtskreis dieser Entwicklung, wie ihre lebendigen Aeusserungen? Diese persönliche Vervollkommnung des Menschen,

dieser Einfluss des vor ihm schwebenden eigenen idealen Urbildes, dieses Einwirken des Geistes auf die Seele und den Körper, gestalten den ganzen Gesichtskreis des Menschen um, nicht nur auf dem Gebiete seines theoretischen Schauens, sondern auch auf dem seiner praktischen Tätigkeit. Welche Vulgarität des Denkens spricht aus der so sehr verbreiteten Meinung, dass das Streben nach geistiger Vervollkommnung als ein egoistischer Aristokratismus erscheine — als ein Aristokratismus im engsten Sinne dieses Wortes! Was bedeuten diese Worte vom egoistischen Charakter der geistigen Selbstentwicklung, wenn sie unvermeidlich sich in der Aenderung aller Beziehungen des Menschen zu den Menschen und der Welt äussert, wenn der Geist, indem er eben die egoistischen Instinkte der menschlichen Persönlichkeit bändigt, schon dadurch selbst dem Menschen die Augen für alles, was sich über die Grenzen seiner Persönlichkeit hinaus erstreckt, öffnet? Vielleicht ist diese irrtümliche Vorstellung von der Kraftlosigkeit und Begrenztheit der sittlichen Tendenzen aus der Beobachtung der modernen psychologischen Menschen entstanden, die sich noch nicht über ihre körperlich-seelische Persönlichkeit emporgechwungen haben und die in ihrem moralischen Schwanken und Zweifeln wirklich immer mit sich selbst beschäftigt sind und kraftlos in dem engen Kreis ihrer mehr oder weniger verfeinerten egoistischen Interessen schmachten. Indem sie in sich die Stimme des eigenen Geistes nicht deutlich genug

vernehmen, diese volltönende Stimme, die nach höchster Selbstverleugnung ruft, verfallen sie auch in ihren sittlichen Bestrebungen einer dogmatischen Moral, entweder offiziell-christlichen oder konventionell-sozialen Charakters. Sie sind spröde, sie sind kraftlos, diese psychologischen Menschen, mit dem unklaren Flüstern ihrer flügellahmen Träume, manchmal erscheinen sie wirklich als Müssiggänger im Leben, die von der fortschrittlichen Welle des zeitgenössischen Augenblicks nicht erfasst werden können. Aber das wahre Erwachen des Geistes macht dem Alpdruck der unfruchtbaren psychologischen Zwiespälte ein Ende, gibt dem Menschen einen neuen Wuchs, zwingt ihn geradezu die enge Schale seiner körperlich-seelischen Individualität zu zerbrechen und abzuschütteln, die Grenzen seines egoistischen „Ichs" zu überschreiten. In dem Strudel der historischen Handlungen selbst entstehen aus den alten Menschen neue, neue Kämpfer für den Fortschritt. Aus dem alten Menschen mit seinem abgequälten Körper und der kraftlosen Seele tritt ein neuer Mensch hervor mit einem neuen Körper und einer neuen Seele, mit einem neuen Fleisch. Indem der Geist durch seine ganze Persönlichkeit in allen ihren Verzweigungen geht, schmilzt er sie geradezu um, entfernt aus ihr alle Schlacken und schafft einen neuen ganzen Menschen, mit einer nach allen Seiten offenen Sehkraft, mit der Fähigkeit zur fruchtbaren Arbeit. Der tragische Zwiespalt zwischen dem persönlichen und geistigen Element hört auf, der tragische Ab-

schnitt der persönlichen Vervollkommnung ist beendet und es beginnt ein neuer Abschnitt, der vom höchsten, lichtvollsten Pathos bestrahlt ist. Die persönliche Tragödie geht in eine gewisse Lyrik, in ein gewisses Lobsingen über, das von einem freudigen Aufschwung durchdrungen ist, und dieser Aufschwung bezieht sich nicht mehr nur auf die persönliche Zukunft, sondern auf die Zukunft der ganzen Menschheit. So gingen die ersten Helden der christlichen Idee ihren Qualen entgegen, nachdem sie schon jeden Zwiespalt in sich überwunden hatten, — sie gingen mit siegvollem Gesang, fast ihre Leiden nicht fühlend, wobei sie eine solche Zähigkeit des Fleisches offenbarten, dass sie allen, die am Leben ihres Geistes nicht beteiligt waren, als ein übernatürliches Wunder erscheinen musste. In Wirklichkeit war dies nur ein Wunder der menschlichen Durchgeistigung, das Wunder einer neuen idealen Ganzheit. Diese Menschen, manchmal ganz mittelmässige Wesen, die sich durch keine besondere Begabungen auszeichneten, erreichten die Fülle ihrer persönlichen Entwicklung und traten in jenes Pathos ein, das, wie bereits gesagt, als das abschliessende Moment in der Entwicklung eines jeden einzelnen Menschen und ganzer Völker erscheint. Dieses freudige Pathos der geistigen Verjüngung, „das nach seinem Urbilde die niedrigen Wesen umgestaltet, das ihnen Feuer und läuternde Glut mitteilt, ist eine gewisse Flamme, ein Streben nach allem Göttlichen“. So definiert dieses Pathos einer der grössten Denker der Welt, Dionysios Areopagita, der

es versuchte, das Pathos der heidnischen Welt in das der neuen christlichen Ideologie in sich umzuschaffen. Das ist das Pathos eines jeden neuen historischen Aufschwunges, das Pathos der fortschrittlichen Repräsentanten der Menschheit, die, vom Streben nach ihrer Idee flammend, tapfer ihr historisches Golgatha besteigen. Das ist das Pathos Giordano Brunos, Galileis, Savonarolas, des von der Synagoge verbannten Spinozas. Sie alle dachten die Welt in den von ihnen begriffenen idealen Urbildern und sie alle bezahlten ihre Ueberzeugungen, ihr Glauben mit dem Wohl ihrer Persönlichkeit. Man kann sogar sagen, dass in diesem Märtyrertum, das nur dem Typus, aber nicht dem Inhalte nach, dem Märtyrertum der Urchristen ähnlich ist, ein höheres selbständiges Element enthalten ist, das, wenn auch durch die ganze Vergangenheit des historischen Prozesses vorbereitet, doch erst in ihm mit der ganzen Kraft der fortschrittlichen Neuerung zum Ausdruck gelangte. Eine jede neue Epoche verlangt ihre Tat, schafft ihre Helden, ihr Golgatha, und ich wage sogar zu behaupten, dass ein jedes neue Golgatha in der Geschichte einen Schritt vorwärts im Vergleich mit dem vorhergehenden darstellt. Die Ideale der Vergangenheit werden jedes Mal so oder anders übertroffen, und obwohl die überzeugten Märtyrer der Gegenwart uns gewissermassen kleiner als die vorhergehenden und besonders als die ruhmreichen Märtyrer der entfernten Epochen erscheinen, sind sie aber in Wirklichkeit nicht kleiner,

nicht weniger bedeutend, als die früheren. Hier, in den Ungerechtigkeiten unseres Urteils, spielt jene innere optische Täuschung eine Rolle, die uns geradezu die Dimensionen der Gestalten vergrössert, die sich in den Nebeln der Entfernung erheben und für uns die realen Züge ihrer Epoche verloren haben. Ausserdem ist uns die Bedeutung der vergangenen Helden schon klar, sie wurde in den Perspektiven der Geschichte augenscheinlich, — und die Gegenwart, — sehen wir denn, wohin sie durch ihr Golgatha geht? Möglich, dass dieses Golgatha nicht so feierlich, nicht volkstümlich ist. Die Qualen bleiben oft den Augen verborgen, oft kennen wir sogar nicht die Namen unserer Helden, — kann man denn aber daran zweifeln, dass in dieser Stille und diesem Grau, durch dieses bescheidene blasse Golgatha der Gegenwart neue Lebensströme rieseln, ein neues, die Geschichte verjüngendes Geisteswehen quillt? Wer seine eigene innere Tragödie erlebt und eine neue Ganzheit in seinem Pathos erreicht hat, neue Wahrheiten für sich entdeckte und mit seinem ganzen Wesen diese Wahrheiten lieb gewann, der gerät unvermeidlich in die Opposition hinein, nicht nur gegen die Vergangenheit, sondern auch gegen die Modernität, die sich noch ganz auf die Vergangenheit stützt. Er sieht sich von der Masse abgesondert, vereinsamt. Die Menschen sehen, dass er ihnen nicht ähnlich ist, und können diesen Unterschied weder ehren noch verzeihen. Von allen Seiten fühlt er die Dornen des Lebens, und trauert, und empfindet Bitternis. Aber sein Geist erlischt nicht in diesen Leiden

und in diesem Kampf, sondern entzündet sich immer greller und greller und rast nach seiner Gottheit. In seiner Einsamkeit trommelt er allem Alten, allem Vergänglichen zum Rückmarsch und ruft begeistert die Zukunft herbei. Und allmählich zerschmilzt in ihm die Bitternis, die er in seinem Zwiespalt mit den Menschen empfand. Er sieht diese Menschen im Lichte ihrer zukünftigen Umgestaltungen, und, indem er innerlich mit ihnen Frieden schliesst, tritt er in ein gewisses wolkenloses Jubeln ein. In diesem frohlockenden Ungestüm über seine Idee, über seine Gottheit wird er so lange leben, als ihn nicht eine neue Welle geistiger Transformationen erfasst, in denen er vielleicht neue Zwiespälte erleben wird, die mit neuen lyrischen Aufschwüngen enden werden. Das Pathos der Geschichte ist ebenso unendlich und ebenso verschiedenartig, wie jene idealen Urbilder der Menschen es sind, die sie zu einer immer grösseren und grösseren Vervollkommnung führen.

Also, wenn man alles Vorhergehende verallgemeinert, stellt sich uns der Mensch als aus zwei Grundelementen bestehend dar, die nach einigen Merkmalen gewissermassen entgegengesetzt sind: aus einem körperlich-seelischen „Ich“, mit seinen persönlichen Wünschen, und aus dem Geiste, mit seiner unpersönlichen, metaphysischen Natur. In der Analyse des menschlichen Wesens stossen wir immer auf diese innere Dialektik, auf Erscheinungen, die ihren Eigentümlichkeiten nach einander zu widersprechen und zu bekämpfen scheinen. Aber indem

man eine solche Klassifizierung im Interesse der wissenschaftlichen Methodologie festsetzt, muss man dabei nicht vergessen, dass auch diese Klassifizierung und diese Terminologie — Körper, Seele und Geist — nur eine konventionelle Bedeutung haben, weil der Mensch in seiner Einheit unteilbar ist, und es kein körperlich-seelisches Wesen gibt, das in sich nicht, wenn auch in rudimentärer Form, Keime geistigen Lebens hätte. Auf den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung stellt der Mensch nur verschiedene Grade der idealen Durchgeistigung dar. Der Mensch ist metaphysisch im ganzen, und das körperlich-seelische Stadium seiner Entwicklung, bei der besonders scharf seine Beschränktheit hervortritt, bedeutet nur, dass er noch für sich und die Welt seine echte Natur nicht offenbart hat. Das Zentrum seines Bewusstseins hat er irrtümlicherweise in die empirische Welt verlegt, und deshalb trifft es mit seinem persönlichen, egoistischen Willen zusammen. Aber dieses Bewusstsein geht allmählich, unter dem Impuls der neuen Entwicklung, in die Sphäre des Geistes über, zuerst unsicher, mit gewissen Schwankungen, — das schafft auch die innere Dialektik des Menschen, — bis es sich in dieser Sphäre endgültig befestigt. Dann wird dem Menschen seine wirkliche Natur klar — die metaphysische und ideale. Das Unbewusst-Ideale wird zum Bewusst-Idealen. Der Mensch erobert sich selbst in seinem vollen Umfange. Dann macht er einen entschlossenen Schritt in seiner Logik, sein Denken nimmt ein beständiges Kriterium im

Beurteilen des Realen an, das mit seinen tiefsten Selbstempfindungen und Empfindungen zusammenfällt. Das Denken wird idealistisch, der idealen Natur des Menschen getreu. Die Gegenstände, die Erscheinungen der Welt, alles Empirische, in und ausser uns, in den Ideen der höchsten Vernunft, des Weltgeistes, der Gottheit, in den idealen Urbildern alles real Existierenden denken — bedeutet eben idealistisch denken. Nur ein solches Denken ist ganz, richtig und wahr, nur ein solches Denken hat unter sich ein unzerstörbares wissenschaftliches Fundament. Dieses Denken, das die idealen Instinkte des Menschen beleuchtet, das dahin Licht trägt, wo bisher alles in Dunkelheit gehüllt, geheimnisvoll, rätselhaft, als ein der Vernunft unzugängliches Mysterium erschienen war, offenbart sich als ein lebendiger Beweger seines umgestalteten Willens. Der persönliche Wille wird nur zu einem Werkzeug des höchsten Elementes, und der Mensch, der sich davon befreit hat, seine Kräfte auf seine früheren Widersprüche und Entzweiungen zu verschwenden, tritt in eine neue Sphäre von Handlungen ein, die auch idealistisch sind, d. h. durchdrungen von dem Streben, sein eigenes, ideales Urbild, und was dies auch kosten mag, zu verwirklichen, und zu der Verwirklichung der idealen Urbilder des Lebens überhaupt beizutragen. So wird der ganze Mensch, im Prozess seiner geistigen Entwicklung, erleuchtet, in seinem zweieinigen Wesen, das von ihm nicht nur theoretische, sondern auch praktische Arbeit verlangt, nicht nur willenloses Beschauen und

Träumen, sondern auch lebendiges Schaffen auf den Wegen der Geschichte. Er betritt diese Wege — lichtvoll und, auf eine neue Art, stark.

II.

Wir wollen jetzt die Analyse aus dem Gebiete sozusagen der Anatomie des menschlichen Wesens, in seinen verschiedenen Einschnitten und im Ganzen, auf das Gebiet seines lebendigen und komplizierten Funktionierens übertragen. Wiederum begegnen wir hier einer Klassifizierung, die ebenso, wenn auch nicht mehr, konventionell ist, wie die Klassifizierung der verschiedenen Seiten der menschlichen Natur, die aber schon seit langer Zeit festgesetzt ist.

Die ganze menschliche Tätigkeit kann in eine theoretische und praktische eingeteilt werden, wobei die praktische Tätigkeit sich im künstlerischen Schaffen und in der sozialen Arbeit äussert, und die theoretische sich im wissenschaftlichen, philosophischen und religiösen Denken offenbart. Die Bedingtheit dieser letzten Klassifizierung unterliegt keinem Zweifel. Das Denken des lebendigen Menschen berührt sich gleichzeitig mit allen Prinzipien, mit allen Gebieten des äusseren und inneren Lebens. Nur die menschliche Beschränktheit veranlasst die Menschen, irgend eine Seite dieser oder jener Erscheinung, die an und für sich, in ihrer Natur, niemals weder von

der sinnlichen Welt, in ihrer Ganzheit, noch von den Grundlagen dieser Welt, d. h. von der übersinnlichen Welt losgelöst ist, als einen Gegenstand ihres Denkens, ihrer Interessen hervorzuheben. Aber so ist schon die Beschaffenheit des menschlichen Bewusstseins, dass es auf einmal nicht nur nicht die ganze Welt nicht umfassen kann, sondern auch keine Einzelheit der Welt von allen ihren Seiten, in ihren unendlich verschiedenartigen Wechselbeziehungen zu dem, was war, ist und sein wird. Das Leben zieht am Menschen in einem blendenden Wirbel vorbei, in Tausenden von sich durchkreuzenden, auseinanderlaufenden und sich in der Unendlichkeit verlierenden Linien, und ohne ein künstliches Fixieren bald dieser, bald jener Erscheinungen und Eigenschaften, ist es fast unmöglich, die Arbeit seines Verstandes fruchtbar zu gestalten. Das ist der Grund, weshalb das Denken des Menschen zuerst einen empirischen Weg einschlägt, indem es bei den am meisten konkreten Erscheinungen beginnt und nur allmählich zu komplizierteren Erscheinungen, die auf den ersten Blick uneinfangbar oder rätselhaft erscheinen, übergeht. Der Mensch studiert durch die Methode der Erfahrung zunächst die verschiedenen Arten von Körpern, den menschlichen Körper mit eingerechnet. Daraufhin, der inneren Beobachtung sich zuwendend, analysiert er seine Seele und die Wechselbeziehungen der menschlichen Seelen im Leben. Indem der Mensch von einer Disziplin zur andern übergeht, erforscht er die körperlich-seelische Welt, als Mikrokosmos und Makrokosmos, in der Sonderung

und in dem Zusammenfliessen der Seele und des Körpers, in ihrer Statik und Dynamik, in ihrem Bilde und Prozess. Dieses Gebiet seiner Arbeit nennt er Wissenschaft. Wissenschaft im allgemeingebräuchlichen Sinne dieses Wortes heisst: Das Erforschen der körperlich-seelischen Welt vermittelst der Beobachtung und des Experiments.

Aber schon seit alten Zeiten begnügte sich der menschliche Geist nicht mit dem Studium der körperlich-seelischen Welt und ihrer Gesetze. Mit einer naiven Kühnheit warf er sich darauf, den Sinn der Welteinrichtung zu enträtseln, die Herkunft und die Bedeutung des menschlichen Wesens, die Urgrundlage und die Ziele der historischen und kosmischen Prozesse. Eine lichtvolle, unruhige Kraft schlug in dem unsicheren Erraten der menschlichen Vernunft nach aussen, indem sie verworrene, manchmal trübe Ideen höherer Ordnung in ganzen Strömen ergoss. Und noch bevor das wissenschaftliche Denken nach strengen Gesetzen der rationalen Logik erstarkte und eine deutliche Form annahm, entstand die Philosophie, das rationale und irrationale Suchen höherer Wahrheiten, der überweltlichen Wahrheit, die alle Weltwahrheiten beleuchtet. So klärte sich der Horizont des menschlischen Geistes auf, die Länge seines Radius und sein Centrum. Der Mench entdeckte allmählich die Quelle seiner höchsten Bestrebungen und seines höchsten Suchens, überzeugte sich, dass sie sich in ihm selbst, in seinem Geiste befände, und setzte Prinzipien zur Erforschung dieses Geistes fest, das, was

Philosophie heisst, mit ihren Unterabteilungen — Erkenntnistheorie, Metaphysik und Ethik. Das ist Philosophie im allgemein gebräuchlichen Sinne dieses Wortes: Analyse des menschlischen Geistes und jener Wahrheiten, die in ihm entstehen, manchmal unabhängig von dem empirischen Wissen, und die wir Ideen nennen. Das ist das Denken des menschlichen Verstandes über den Geist und die Welt durch metaphysische Ideeen des Geistes.

Das religiöse Denken erscheint als das echte einheitliche Denken über Mensch und Welt. Es ist, als als ob es zwei Richtungen hätte: seine Linien laufen nach oben und unten, vom Menschen zur Gottheit und von der Gottheit zum Menschen. Einerseits beschaut es die Verkörperung des metaphysischen Elementes in den Erscheinungen des Lebens, andererseits — die Auflösung der sinnlichen Welt in der übersinnlichen. Dabei geht es immer von der unmittelbaren Empfindung der Gottheit aus, von jener Empfindung, die es Glauben nennt und die seinen ganzen Charakter bedingt. Es ist immer glühend, und, bei einer gewissen Abwesenheit der logischen Selbstbeherrschung, neigt es immer zur Poesie, geradezu zum poetischen Schaffen, zu Symbolen, Dogmen — diesen künstlerischen Krystallen des Gefühls und des Gedankens. Es spielt mit den rührenden, lichten Farben der Geburt, Verkörperung, und den tragischen Farben des Todes, der Neuverkörperung, oder der Wiedergeburt im Geiste, die Origenes als die erste Auferstehung bezeichnet. Diese zwei Horizonte, die

einander entgegengesetzt sind, wie Ost und West, wie Auf- und Untergang, sind in allen Kulturreligionen enthalten — im Brahmanismus, Buddhismus, Judentume, in der antiken griechisch-römischen Religion, im Christentume. Ueberall gibt es ein Bethlehem und ein Golgatha, ein Buch des Seins und eine Apokalypse. Aber der Schwerpunkt der Religion liegt immer im Golgatha — im Moment der höchsten Durchgeistigung, die mit der Bereitwilligkeit verbunden ist, das ganze persönliche Wesen der Gottheit und seiner irdischen Welt zu opfern, um der Verjüngung dieser Welt willen, wegen neuer ideeller Verkörperungen in ihr. Von eben diesem Standpunkte aus betrachtet das religiöse Denken das ganze Leben. Es ist, als ob es alles in der Gottheit auflöste, und es löst sich selbst in Ekstasen auf — nicht in real-gestaltenden, sondern in symbolisch-idealen. Das sind die letzten Flüge der Phantasie, die sich ganz von den Ideen des Geistes durchdrungen hat, das sind die Träume des Menschen von einem neuen Himmel und einer neuen Erde. Man kann sagen, dass ohne die apokalyptische Prophezeiung Daniels die jüdische Religion ihren letzten Ausdruck nicht hätte, ihren letzten leidenschaftlichen Schrei, wie ihn das Christentum nicht hätte, wenn es in ihm nicht das wahnsinnig-göttliche Buch Johannes des Theologen gäbe. Hier eben, in diesen Träumen vom neuen Himmel und von der neuen Erde, ist die ganze Kraft, der ganze Zauber der Religion, als einer Konzeption des durchgeistigten Denkens, das Bethlehem selbst nur als einen Kern, der aus

sich Golgatha hervorwachsen lässt, betrachtet. Daher rührt auch die Anschauung der Religion vom Fleische, die es geradezu einfach verleugnet, aber in Wirklichkeit als ein Werkzeug des Geistes auffasst. Das ist der Grund, weshalb nicht die körperlich-seelische Geburt des Menschen, sondern die Geburt eines neuen, geistigen Menschen in ihm als Gegenstand der wahrhaft religiösen Analyse erscheint, die von der Idee des höchsten Heroismus geleitet wird. Der körperlich-seelische Mensch geht, indem er seiner beschränkten Natur, seinem persönlichen Element treu bleibt, unbewusst seiner selbst abwärts, von einem Fallen zum andern, und nur der in ihm erwachende Geist, das Gewissen, bewahrt ihn vor endgültiger Zerstörung und dem Untergange. Die Religion mahnt den Menschen zur vollen Wiedergeburt im Geiste, und deshalb erscheinen ihr Tabor, ihr Golgatha, ihre Eucharistie als ihre unvermeidlichen, hauptsächlichen Elemente, als jener ideelle Sturm, den sie in die irdische Welt bringt, die immer zur Stagnation, zur Verknöcherung in ihren so sehr unvollkommenen historischen Formen geneigt ist. Für das wahrhaft religiöse Denken erscheint das ganze Leben als ein märtyrerischer Gottesdienst, und als das Geheimnis aller Geheimnisse des Lebens muss eben die Eucharistie anerkannt werden, d. h. die Idee der freiwilligen Kreuzigung des persönlichen „Ich“ im Namen des Geistes, der Berauschung an der Gottheit, der Metaphysik, der himmlischen Wahrheit, die in die nüchterne Welt der Lebensbeziehungen

durch das Blut Golgathas hinabsteigt. Hier ist das Pathos und die Heiligkeit der Religion, die mit ihrem nicht untergehenden Lichte die dunkle Höhle Bethlehems bescheint. Dieses Element des Märtyrertumes aus der Religion streichen wollen, diesen das Fleisch umgestaltenden, von einer furchtbar geistigen Höhe schauenden Blick, alle Geheimnisse und den ganzen Zauber des Lebens auf unermüdliches Kindergebären und warmes häusliches Wohlergehen hinauszuführen, wie dies zum Beispiel einige moderne russische Prediger der Religion auf den Zeitungsspalten machen, heisst, die Religion verflachen, heisst, kaltes, trübes Wasser des Spiessbürgertums und der Bourgeoise in den flammenden Herd des geistigen Pathos und des geistigen Schaffens giessen. Das heisst, den rasenden Christus der Apokalypse, mit seinen feurigen Augen, seinem totbringend-verjüngenden Wort und mit den Füssen aus geschmolzenem Kupfer, die auf ihrem Wege alle veralteten Grundlagen des Lebens versengen, — diesen rasenden Christus auf etwas Kleinlich-Loyales und, seinem Wesen nach, Antireligiöses zurückführen. Von der Höhe des evangelischen Golgatha, das die Höhle Betlehems beleuchtet, eröffnen sich auch sozial-utopistische Perspektiven, die in den Halluzinationen seiner Einkerkerung von Johannes dem Theologen erfasst worden sind.

Eben die Lehre von Golgatha bringt in die Religion ein mystisches und idealistisches Element hinein. Anders ausgedrückt, nur indem man die Welt

durch das Prisma der Gottheit betrachtet, die durch das unmittelbare Empfinden gewonnen und in den Ideen der kritisierenden Vernunft erfasst wurde, sehen wir alle Erscheinungen des Lebens in konkreter Deutlichkeit und in den feinsten Wechselberührungen mit ihren geheimen Bewegern, die über die Grenze der sinnlichen Welt hinaus liegen. Bei einem solchen Beschauen ist es, als ob alles Empirische auf einem mystischen Hintergrund hervorträte. Unter mystischem Hintergrund des Lebens verstehe ich eben die übersinnliche Welt, diese zweifellos und real existierende Welt, die umittelbar von unserem Geist wahrgenommen, aber auch von unserer wissenschaftlichen Logik bestätigt wird. In unserem gewöhnlichen profanen Denken zerteilen wir diese zwei Welten — die sinnliche und übersinnliche, die empirische und mystische, aber in Wirklichkeit sind sie unlösbar miteinander verschmolzen, und die Konturen irgend einer Erscheinung im Relief für sich hervortreten zu lassen, sie zum Gegenstand einer wahrhaft tiefen Analyse machen zu wollen, ist nur in dem Falle möglich, wenn wir sie in der Perspektive des Unbegrenzten, Idealen, Mystischen betrachten, wenn wir in ihr nur ein lebendiges bewegliches Fleisch einer übersinnlichen Macht sehen. Aber je stärker das mystische Empfinden eines Menschen ist, desto strenger muss die Kontrolle unserer Vernunft über dasselbe sein, weil sonst alles in ihm zerrinnen, sein irdisches Bild verlieren, geradezu sich von jener erstaunlichen Mechanik der Natur losreissen würde, nach

deren Gesetzen alles lebt, und sich in seiner empirischen Hülle entwickelt. Diese erstaunliche Welt, mit ihren unumstösslichen Prinzipien, mit ihrer mathematischen Gesetzmässigkeit, mit ihrer wie das Schlagen einer Uhr zergliederten Reihenfolge der kosmischen und historischen Momente, — diese erstaunliche Welt muss nicht durch unser formloses mystisches Gefühl getrübt werden: alles, was in uns an erkennender und analysirender Kraft vorhanden ist, alle Seiten unseres Geistes, unserer Vernunft, unseres Verstandes, alles, alles muss unermüdlich in uns wachen, damit unsere Phantasie sie nicht in ein unordentliches, prinzipienloses Chaos verwandelt. In den unumstösslichen, von unserer Vernunft erkannten Naturgesetzen ist viel mehr Geheimnisvolles und eine direktere Beziehung zur Mystik des Lebens, zu unseren religiösen Empfindungen enthalten, als in den phantastischen Konstruktionen des ungezügelten Aberglaubens mit seinem Durst nach dem Aeusserlich-Wunderbaren und Unerwartet-Blendenden. Dieses ungezügelte mystische Gefühl, das sich so gern an fertige Traditionen anschliesst, tritt in einen Zwist mit der harmonischen Schönheit der sichtbaren Welt ein, die eben durch die Schönheit ihrer Formen, durch ihren Kontrast zu dem Unbegrenzten und Formlosen der übersinnlichen Welt, beständig im Menschen die feinsten und tiefsten mystischen Stimmungen erregt, die nichts anderes darstellen, als eine emotionelle Welle unseres Denkens. Deshalb kann man sagen, dass der Mystizismus, der

wahre, dem Menschen angeborene Mystizismus nicht wagen darf, sich vom Idealismus, d. h. vom kritischen System des Denkens loszureissen, das die empirische und überempirische Seite unseres Seins umfasst. Indem der Mystizismus sich vom Idealismus, von der Wissenschaft, von jener schonungslosen Kritik losreisst, die an und für sich als ein logisches Golgatha für unsere instinktiven, natürlichen Voreingenommenheiten erscheint, artet er in eine Scheinheiligkeit aus, die viel bedeutsame Worte verschwendend, im Grunde so leicht mit jeder ungestörten Lebenstrivialität zusammenschmilzt. Das mystische Gefühl, das, bei fester Verbindung mit der kritischen Philosophie und der Wissenschaft als ein fortschrittlicher Beweger des Lebens erscheint, wird in seiner isolierten Gestalt zum Schirm für alle wahrhaften Schurken des Lebens, für all die Zahllosen, die im Namen Gottes die Herren spielen. Und man muss sagen, dass das Leben, das sich so gern von jeder Beziehung zu der Gottheit befreit, am meisten die Traditionen dieses sanftwehenden, antiwissenschaftlichen Mystizismus ausbeutet, am meisten mit seinen Werten spielt und glänzt. Daher der üble Ruhm des Mystizismus bei Menschen, die die Wissenschaft der freien Erkenntnis mit ihren genauen Formulierungen und durch nichts geschmälerten Schlüssen achten.

Diese ganze Dynamik des menschlichen Denkens, mit ihren Einteilungen in Wissenschaft, Philosophie und Religion, erscheint als das Erforschen des Weltlebens von den verschiedensten Standpunkten aus.

Am zersplittertsten erscheint es in der Wissenschaft. Die Philosophie verleiht ihm vereinigende Schemen. In der Religion wird es durch ein einheitliches und organisierendes Gefühl befestigt. Das ist ein idealistischer Prozess, der von den empirischen Tatsachen zu den Grenzideen der menschlichen Vernunft emporsteigt. Das ist ein einheitliches Philosophieren, das niemals in seine künstlichen Teile im Prozesse der Geschichte zerfällt, obwohl die verschieden gefärbten Epochen immer bald diese, bald jene Seite dieses Prozesses hervorheben, manchmal einer gefährlichen Einseitigkeit verfallend, indem sie sich bald von der empirischen, bald von der ideellen Seite des Lebens lossagen. Durch eine solche Einseitigkeit zeichnete sich zum Beispiel die mittelalterliche Scholastik aus, mit ihrem verworrenen und bodenlosen Nachsinnen über die höchsten Ideen des Geistes. Einen solchen einseitigen Charakter hatte auch der naturwissenschaftliche Materialismus, der sich nur mit der Empirie beschäftigen wollte, obwohl er sich einer willkürlichen Dogmatik hingab. Jetzt wird dieser Materialismus, mit seinen fortschrittlicheren Nuancen auf dem Gebiete des Positivismus, auf allen Punkten durch eine neue intellektuelle Welle weggespült, die viel fruchtbarere wissenschaftliche Methoden mit sich bringen und eine höhere Synthese der wissenschaftlichen und religiös-philosophischen Bearbeitung der Fragen des Lebens und des Geistes geben wird. Das ist ein wahrhaft pathetisches Moment in der Entwicklung der menschlichen Kultur, das alle europäischen Völker,

in ihren germanischen, romanischen und slavischen Typen, in einer Stimmung vereinigt. Und obwohl Russland in dieser Hinsicht hinter den beständigen wissenschaftlich-philosophischen Errungenschaften Europas bedeutend zurückgeblieben ist und oft geradezu als ein bettelarmer Fussgänger auf jenem Wege erscheint, auf dem die wackeren Reiter hoch zu Ross und die Triumphwagen der europäischen Welt dahinjagen, ist es unmöglich nicht zu sehen und zu fühlen, dass gerade in der idealistischen Bewegung Russland eine wichtige Rolle spielen wird. Bei der Abwesenheit alter kultureller Aufschichtungen kann der russische Mensch in vieler Hinsicht in einer günstigeren Lage sein: sein Wahrnehmen zeichnet sich durch eine primitive Frische aus, und diese Frische des Wahrnehmens, bei der für das beobachtende Auge sozusagen der Tau der lebendigen Poesie nicht verloren geht, kann neue Impulse für unerwartet neue und ausserordentlich inhaltsreiche Verallgemeinerungen schaffen. Wie seltsam dies auch zu sagen ist, aber die junge russische Wissenschaft und sogar einzelne Aeusserungen der noch jüngeren russischen Philosophie, — wenn man an sie ohne Voreingenommenheit herangeht, — beginnen ein gewisses besonderes Zutrauen zu sich zu erwecken. Hier ist weder der gigantische logische Schwung Hegels, noch der gigantische psychologische Schwung Nietzsches vorhanden, aber der menschliche Gedanke, der eine neue Geschichtslinie anmerkt, geht hier geradezu durch das eigentliche Zentrum des menschlichen Herzens hindurch, und

alles wird hier von einem lebendigen zitternden Feuer entzündet. Von den geraden, bevölkerten Kulturwegen Europas geraten wir in die russischen Wälder hinein, die noch von nächtlicher Finsternis umfangen, noch voll märchenhafter Visionen sind, beschienen nur vom warmen Lichte der grell-flackernden Scheiterhaufen. Wie viel grobe Unwissenheit ist hier, wie viel abergläubische Aengste, drückende und aufregende Empfindungen, aber all dies ist gut: dies alles ist ein segensreiches Material für ein neues und lebendiges Philosophieren, all diese märchenhaften Visionen können sich, beim Lichte der Vernunft, in neue, frische, kostbare Ideen verwandeln. In Russland, das weder einen eigenen Comte, noch einen eigenen Spencer hat, — obwohl es auf seinen Kulturhöhen zahlreiche Imitatoren des einen wie des anderen besitzt, — befinden sich Wissenschaft, Philosophie und Religion noch in einer gewissen organischen, intimen Beziehung mit einander. Hier erklingt am deutlichsten jene idealistische Note, die als vereinigende Kraft für den ausgedehnten und verschiedenseitigen Prozess des menschlichen Denkens erscheint.

III.

In der Kunst, in der elementaren wie auch in der entwickelten, treten die zwei Urphänomene des menschlichen Wesens — das reale und ideale — mit besonderer Anschaulichkeit hervor. Der schöpferische Pro-

zess des Künstlers erfasst diese beiden Urphänomene oder, richtiger ausgedrückt, er selbst, dieser schöpferische Prozess, ist in der Umarbeitung der Elemente des realen Lebens, des äusseren und inneren, in etwas Künstlerisch-Ganzes nach den Hinweisen des Geistes, nach dem Gesetze der idealen Urbilder enthalten. Man kann sich keinen solchen künstlerischen Prozess denken, dem nicht diese oder jene Lebenseindrücke, diese oder jene äusseren oder psychologischen Materialien zugrunde lägen. Die Kunst ist aber keine Kunst, wenn diese Eindrücke und diese Materialien nicht durch die lichtvolle Mitte des abstrakten Verständnisses des Lebens hindurchgegangen sind, mit seinem Schweben, mit seinen nach oben eilenden Ideen, mit seinen geistigen Vorempfindungen und seinem geistigen Durchschauen. In einigen Künsten tritt mehr das reale Relief hervor, in anderen — die geistige Vertiefung, aber auch das realistischste Bild selbst, wenn man es aufmerksam betrachtet und seine Geburt in der Seele des Künstlers und seine Bedeutung empfindet, erscheint als geradezu schwimmend in einem leuchtenden Nebel. Gleichsam aus dem Leben gerissen, flutet es nach einem anderen Leben — in jenes Leben, nach der die Seele des Künstlers selbst strebt. Das ist das Gesetz aller Künste, die alles Zufällige verwerfen, alles bis zum Grade der übermässigen Verdichtung und Abtötung Realisierte, alles, worin sein ideales Urbild endgültig erloschen ist, die Tätigkeit zur Umgestaltung und Wiedergeburt. Im Leben selbst ist vieles vorhanden, was nicht entwickelungsfähig ist, das

die Welle des historischen Prozesses geradezu verschüttet, das an und für sich unwirksam und inhaltslos ist. Dies alles muss in der Kunst wegfallen, die nur mit den wirksamen Lebensmächten zu tun hat, mit den sicht- und unsichtbaren Hebeln der Geschichte — unabhängig davon, ob sie für das betreffende Moment als positive oder negative Mächte erscheinen. Die Kunst muss als der Ausdruck, oder richtiger, als die Offenbarung des sich entwickelnden Lebensgeistes anerkannt werden, und in ihr treten die grossen Kontraste der empirischen und mystischen Welt noch greller als im Leben selbst hervor. Eben die Gesetze des Lebens sind auch die Gesetze der Kunst. Aber die Kunst, als eine Schöpfung des Menschen, ist besonders darum bemüht, anschaulich und wahrnehmbar diese Kontraste des Möglichen und des Existierenden hervorzuheben und zu unterstreichen. Und die höchste Kunst erreicht, indem sie durch die durchgeistigte Analyse der Lebensunvollkommenheiten und der Konstruktion des doppelten menschlichen Wesens selbst hindurchgeht, phantastische Synthesen, sie schafft Bilder, in denen schon die Strahlen der aufgehenden idealen Sonne, wie auf einem Berggipfel, brennen und golden schimmern.

Das ist der Entwicklungsweg aller plastischen und nicht plastischen Künste: vom Empirischen zum Idealen, von den realen, körperlisch-seelischen Bildern der umgebenden Welt zu den flammenden Urbildern der Wirklichkeit in ihren neuen, frischen, edlen

Verkörperungen. So ist die Malerei und die Skulptur, so auch die Architektur und die Musik, in denen das ideale Element des Schaffens die zu ihnen gehörenden konkreten Materialien fast verschlingt, und die Literatur mit ihren beständigen und ewig kämpfenden zwei Störmungen — der realistischen und idealistischen, mit ihrem ewigen Wollen, dem bewussten oder unbewussten, das Leben selbst zu brechen und umzugestalten, es durch das Licht ihrer ideellen Bestrebungen zu verjüngen. Sogar in der realistischen Literaturströmung empfindet man immer einen idealen Impuls des Schaffens — eine gewisse schonungslose Auflehnung gegen das Existierende im Namen der unsichtbaren Zukunft. Auf dem Gebiete der Malerei hat die Weltkultur zwei verschiedene Tendenzen einer jeden Kunst besonders scharf unterstrichen: ihre Neigung zu der äusseren Wahrscheinlichkeit, zu der realen Schilderung, die eigentlich das rein malerische Element dieser Kunst heisst, und ihre Neigung zur Wiedergabe des idealen Wesens einer jeden Erscheinung, ihres idealen Urbildes, ihres ikonographischen Urbildes. Das ikonographische Urbild ist auch das ideale Urbild eines Gegenstandes. Seiner Abstammung selbst nach bedeutet das Wort Ikonographie die Schilderung in Urbildern, in idealen Urbildern. Ein jeder Mensch, ein jeder Gegenstand, eine jede Erscheinung der Welt kann wie in einer Ikona dargestellt werden. Dazu muss man, wie es in den „Zarischen und kirchlichen Bestimmungen über die Maler und über die heiligen Ikonen“ heisst, alles Sichtbare

„nach dem Bilde und dem Urbilde, nach dem Wesen“ malen, das heisst, in der Harmonie des idealen und realen Gesichtes eines Gegenstandes, mit Unterordnung der realen Züge unter die idealen. Es wird das metaphysische Wesen des Gegenstandes erfasst — sein Geist, seine göttliche Tiefe, es wird jene Stufe bestimmt, auf der er in seinem Aufschwunge nach dem Himmel steht, zur möglichen Vervollkommnung, und zugleich wird seine körperlich-seelische Individualität eingefangen, sozusagen seine Zeichnung, die Verkörperung des idealen Geistes im realen Bilde. Diese Verschmelzung der individuellen Züge eines Gegenstandes mit seinem idealen Urbilde, diese künstlerische Unterordnung der Welt der Erscheinungen der Welt der Ideen schafft auch das Heiligenbild. Der Mensch erscheint in ihm wie ein umgestaltetes, neues und durchgeistigtes Wesen, das aus seinem körperlich-seelischen Siechtum hervorgetreten ist, geradezu sich in ein neues, feineres und lichtvolleres Fleisch gehüllt hat. Man kann sagen, dass bei dem beständigen Flusse, der beständigen Veränderlichkeit alles Lebenden, beim Schwanken aller realen Formen der Welt, bei der vollständigen Abhängigkeit unseres persönlichen Elementes von verschiedenen zufälligen Einwirkungen der Umgebung, im weiten und engen Sinne dieses Wortes, nur eine solche, ikonographische Darstellung die unveränderliche ewige Wahrheit unseres zweieinigen Wesens wiedergibt. Einen Menschen sozusagen in seinem ikonographischen Bilde erblicken, bedeutet auch sein echtes Ge-

sicht sehen, so, wie er ist, so, wie er sich selbst empfindet und kennt, denn einen Menschen kennt und empfindet nur derjenige, der ihn in seinen idealen Möglichkeiten begreift. Deshalb befriedigt uns so wenig die Photographie, die nur einen Moment des fliessenden menschlichen Gesichtes fixiert, und je mehr und tiefer wir einem Menschen verwandt werden, je mehr wir ihn lieben, je mehr wir ihn anbeten, desto weniger bieten uns seine photographischen Aufnahmen, desto mehr haben wir seine ikonographische Darstellung nötig. Und je feiner, erhabener und vielbedeutsamer das Bild einer Person, desto weniger kann es in der Photographie wiedergegeben werden, desto empfindlicher ist für uns das Bedürfnis sozusagen nach seiner Ikona. Aus diesem Grunde müsste eine solche Gestalt, wie die Gestalt Christi, bei ihrer furchtbaren Höhe und geistigen Bedeutsamkeit, sogar in dem Falle sich in ein Thema für eine begeisterte Ikonographie verwandeln, wenn die Künstler mit den wahren Zügen dieser historischen Persönlichkeit zu tun hätten, vor ihren Augen ihr reales Gesicht haben könnten. Dieses Gesicht, in der realistischen Malerei erfasst, würde nicht den wahren Christus wiedergegeben haben, weil sie sich nicht genügend in das metaphysische Wesen einer Erscheinung vertieft.

Ueber dieses Thema besitzen wir eine vortreffliche Legende in den Aufzeichnungen, die Porfiri Uspenski auf seiner Reise durch den christlichen Orient machte, dieser wahrhafte Koloss an Gelehrsamkeit und an kritischem Scharfblick auf dem

Gebiete der antiken Kulturen. Veronika, wird in der Legende erzählt, bittet einen Meister, Lukas, ihr das Gesicht Christi zu malen. Lukas gibt ihr dies Versprechen, bemerkt aber, dass er ihn nur so darstellen kann, wie er ihn am Tage des Malens des Bildes erblicken würde. Uspenski hebt dabei die Veränderlichkeit des äusseren Gesichtes Christi hervor, und man muss sagen, diese Veränderlichkeit, dieses Fliessen und diese Beweglichkeit der körperlich-seelischen Individualität, die bezüglich Christi bemerkt ward, bezieht sich auf jeden Menschen, auf jede Erscheinung der Welt, auf das allerkleinste Stäubchen des kosmischen und historischen Lebens. Die Legende von Veronika und von dem Bilde Christi — ist eine antike, altersgraue Legende, aber in ihr schimmert eine freie Wahrheit für alle Jahrhunderte, die durch kein Dogma gefesselt werden kann. Und Lukas malte das Bild Christi. „Das Gesicht ist fertig, Lukas ist froh und denkt: es ist mir gelungen“. Aber nun gehen der Künstler und die Auftraggeberin nach dem Marktplatz, um Christus zu suchen, und ihn mit dem Bilde zu vergleichen. Welche Enttäuschung! Zwischen dem gemalten Bilde und dem lebendigen, echten Christus ist nichts Gemeinsames — gleichsam als ob der Künstler, der das Bild gemalt, niemals das Original gesehen hätte. „Beide wundern sich. Veronika weint. Lukas tröstet sie mit dem Versprechen, ein anderes Bild zu malen.“ Der Künstler betrachtet noch aufmerksamer die Züge Christi, mit noch grösserem Eifer ist er bemüht, sie

mit seinem Pinsel wiederzugeben. Die Arbeit gelingt aber noch weniger. „Er versucht zum dritten Male, aber wieder vergebens“. Augenscheinlich fehlt in seinem künstlerischen Werke, trotz all seines Verlangens, der realen Wahrheit getreu zu sein, sich auf keine Erdichtungen und Phantasien einzulassen, doch Etwas — es fehlt etwas Bedeutendes, das nur allein seiner ganzen künstlerischen Arbeit ein gehöriges Resultat geben könnte. Die Legende, die von einer dogmatischen Wolke umhüllt ist, entdeckt nicht die psychologische Seite dieser Erscheinung, macht aber eine feine poetische Andeutung auf ihren Sinn hin. Indem Christus die vergeblichen Bemühungen des gewissenhaften Künstlers sieht, sagt er zu ihm und zu der Auftraggeberin: „Lukas! Du und das gute Weib Veronika, beide seid Ihr nach meinem Herzen. Wenn ich Dir aber nicht zu Hilfe kommen werde, so ist Deine Kunst vergeblich. Mein Gesicht sieht und kennt nur derjenige, der mich gesandt hat.“ Das ist eine erstaunliche Offenbarung auf dem Gebiete der Kunst, die Offenbarung einer alten Legende, zu deren Verständnis die ganze philosophische Weisheit der alten und neuen Zeiten notwendig ist. Um jene Gesichtszüge einzufangen, die unzertrennbar mit dem geistigen Gesicht eines Menschen verbunden sind, um etwas zu fixieren, was diese veränderlichen Züge vereinigt, diese fortlaufenden, zerfliessenden äusseren Einzelheiten, muss man in das metaphysische Wesen des Menschen eindringen, ihn von innen und sogar wie von jenem Ufer betrachten, ihn in seinem idealen Urbilde er-

blicken. Das ist der Sinn der Worte aus der Legende: „Mein Gesicht sieht und kennt nur derjenige, der mich gesandt hat.“ An eine ernste künstlerische Arbeit kann man nur durch jene Stimmungen herangehen, durch jene Zustände des Geistes, die den Künstler auf eine gewisse Zeit sich geradezu am Wesen der Welt mit ihrem schöpferischen Prozesse beteiligen lassen, an jenem Element, das, nach uns unzugänglichen Gesetzen, beständig aus sich die lebendige, ewig sich bewegende Welt entstehen lässt. Man muss für einen Augenblick gleichsam zum Gott werden, der den Menschen mit einer bestimmten, höheren Aufgabe ins Leben sendet. Welche Höhe erreicht das menschliche Talent in diesem Augenblick! Es giesst einen Strom seines Schaffens, seiner genialen Intuition in den mystischen Strom des unbegrenzten göttlichen Schaffens, und der Strom seiner persönlichen Begeisterung verliert sich nicht nur nicht im Ozean dieses Weltprozesses, sondern geht mit ihm, wie ein durchsichtiger, frischer Golfstrom, ohne sich mit den Gewässern des Ozeans zu vermischen. Diese Gewässer erscheinen bald unbeweglich, bald erbrausen sie im wilden stürmischen Wogen. Aber die Ruhe und die Stürme des persönlichen menschlichen Schaffens folgen ihren eigenen Gesetzen. Die Schöpfungen eines Künstlers erscheinen auch als in die Welt gesandt — gesandt von seinem Geiste, und haben jene Züge an sich, jenes leiblich-seelische Gesicht, das diesen Geist verkörpert, symbolisiert. Der Künstler der Legende hatte das äussere Bild Christi vor sich, umfasste aber nicht sei-

nen Geist, konnte nicht der Gott sein, der ihn gesandt hatte und vermochte deswegen nicht, ihn mit jener höheren künstlerischen Wahrheitsähnlichkeit wiederzugeben, in der das genaue Erkennen der Welt und die schöpferische Ekstase, indem sie zusammenschmelzen, eine lebendige und zugleich auch ideale Schöpfung hervorbringen.

Das ist der philosophische Sinn der ersten Hälfte der Legende. Aber auch ihre mehr bekannte zweite Hälfte enthält in sich neue, tiefsinnige Andeutungen. „Geh' nach Hause, — sagt Christus zu Veronika, — mit deinem Tuche und bereite mir etwas zum Essen vor, ich werde heute bei dir sein". Nach einiger Zeit kommt Christus zu ihr, verlangt Wasser und wäscht sich. „Darauf nimmt er das Leintuch, das Veronika ihm reicht, um sich abzutrocknen. Er presst es an sein Gesicht und sein Bild drückt sich darauf ab." Wir wollen die rührend-wunderlichen Elemente dieser Legende beiseite lassen, wenden aber unsere Aufmerksamkeit auf eine sehr inhaltsreiche Einzelheit derselben. Bevor er sein Gesicht auf der Leinwand abbildet, wäscht er es ab. Er wäscht es von allem Staub ab. So muss der Künstler, um die Ikona eines Menschen zu machen, d. h. sein geistiges Wesen in realen Zügen abzubilden, sein Gesicht von allem Zufälligen reinigen, von dem Anflug des Alltagstaubes, vom Staub der prosaischen Seiten des Lebens. Er hellt sein Gesicht auf und gestaltet es für sich um, und nur bei einer solchen Arbeit, bei der Arbeit des Geistes, bei der Arbeit der bewussten oder unbewuss-

ten, kritischen Analyse, erhält seine Kunst einen grossen, fast religiösen Sinn und wird zu dem, was sie werden soll: zur Umgestaltung der Welt in ihren ikonographischen Urbildern, zu einer begeisterten Ikonographie, in der nichts vernachlässigt, in der kein einziger realer Zug vergessen, sondern alles wie auf einer neuen Erde und unter einem neuen Himmel dargestellt ist.

Wenn man unter diesem Gesichtswinkel die ganze Geschichte der europäischen Malerei betrachtet, so werden wir sehen, dass sie in zwei machtvolle und völlig verschiedene Strömungen zerfällt. Einerseits die grosse und in ihren realen Formen vollkommene Kunst der italienischen Renaissance, — eine Kunst, die in einer gewissen Epoche für ganz Europa typisch war, — andrerseits die sogenannte östliche byzantinische Ikonographie, mit den erstaunlichen Mosaiken Ravennas, Konstantinopels, Roms, Siziliens, Sinais, mit einer besonderen Abteilung derselben auf Athos, mit der verblichenen, aber immer noch begeisterten Malerei des genialen Panselins, mit den wunderbaren Miniaturen des Rossanschen Evangeliums, des griechischen Lebens der Heiligen, aus der Zeit Basilius II, Simeon Metathrast u. a., endlich mit der herrlichen Variante des griechisch-byzantinischen Schaffens auf dem Gebiete der russischen Heiligenmalerei. Diese beiden Richtungen erlangten in ihrer historischen Entwicklung die letzten Höhen ihres künstlerischen Ausdrucks, und ihre Gegenüberstellung klärt uns auf, was die echte idealistische Kunst sein kann und soll.

Wirklich, welche grosse Verschiedenartigkeit, welche Schönheit der Formen, welche Fülle der Farben stellt die italienische Kunst aus der Epoche der Renaissance dar! Man steht vor diesen Leinwanden der alten Museen und Kirchen, und man fühlt sich in der Gewalt eines bezaubernden Dämons, der vor den Augen eine ganze Welt von Bildern ausbreitete, eine ganze Smyphonie von Tönen. Für lange Zeit fühlt man sich von der Macht dieser Kunst ergriffen, von ihrer Pracht bezaubert. Aber allmälich, indem man sozusagen in die Ideologie dieser Kunst eindringt, beginnt man zu verstehen, dass in dieser Ideologie eine gewisse Konvention, fast Falschheit, fast Affektiertheit enthalten ist, weil die religiösen Naturen der frühesten Epochen der Renaissance in ihrem Schaffen nach den antiken Formen und Kunstgriffen strebten, und die durch und durch heidnischen Naturen der späteren Zeit, ihrem Temperament und ihrer künstlerischen Weltanschauung fremde Christusse, Gottesmütter und Heilige malen und meisseln. Dabei gewährt die Form dieser Kunst selbst, mit ihrer erstaunlichen Vollkommenheit, einen gewissen selbständigen Eindruck, führt uns gewissermassen von dem Inhalt, von dem Gegenstand des Bildes fort. Erinnern wir uns auch nur an „Johannes den Täufer“, in der rein zauberischen Kunst Leonardo da Vincis. Der Künstler sagt uns, dass Johannes der Täufer vor uns steht, und gibt ihm ein Kreuz in die Hände, inzwischen sehen wir aber, dass dieser bezaubernde bildschöne Jüngling mit dem wollüstigen Lächeln auf

den Lippen, mit den üppigen frauenhaften Schultern und dem nach oben gedrehten, spitzen weissen Finger auf dem dunklen Hintergrunde des Bildes, eine ganze Welt von Ideen und Stimmungen darstellt, die vielleicht in ihrer Art prächtig, historisch bedeutend, aber der geheimnisvollen Ideologie der evangelischen Legenden völlig fremd sind, aus der der Künstler aus irgend einem Grunde seinen Vorwurf nahm. Und je machtvoller hier die Zauberei des Künstlers, je grösser die Hypnose in seinen Linien und Farben, desto tiefer ist jener Zwiespalt, der uns beim Betrachten und Studium dieses Bildes erfasst, wie von tausend ihm ähnlichen Bildern, die aus dem Pinsel der berühmtesten Meister der Renaissance stammen. Erinnern wir uns an Tizian, erinnern wir uns an Christus aus dem „Jüngsten Gericht“ Michelangelos, erinnern wir uns an die anmutige Malweise Raffaels. Betrachten Sie seine wunderbare „Umgestaltung“: welch seltsamer Christus! Trotz der Vollkommenheit der Formen ist an diesem Christus etwas Süssliches, etwas Hysterisches, und, bei der Darstellung des körperlichen Fluges, welche Abwesenheit der geistigen Umgestaltung und des geistigen Fluges! Betrachten Sie auch seine „Sixtinische Madonna“ — dieses Wunder der harmonischen darstellenden Kunst. Vor uns ist eine Frau, eine typische Frau, mit einer gewissen Musik in ihrer körperlich-seelischen Organisation, die leicht, geräuschlos durch die Wolken tritt, die in ihren mütterlichen Stimmungen lebt und webt. Und trotzdem ist sie keine Gottesmutter, d. h. keine Frau in

ihrer letzten Erleuchtung, in jener Schönheit, die in die höchsten Symbolisierungen des Lebens hineingeht, in künstlerisch-fühlbare Berührungen mit den letzten Wahrheiten des Geistes. Ich will sagen, dass die Raffaelsche Madonna kein Heiligenbild ist. Inzwischen jedoch kann die religiöse Malerei, die nicht die Höhe der Ikonographie erklimmt, jene Fülle der Eindrücke nicht geben, jene nach oben hintragende Bezauberung, die man von einer solchen Art Kunst erwartet. Das ist ein religiöses Schaffen nur dem Thema, nicht aber der Ausführung nach, und, wie eine jede Kunst, in der die Ausführung nicht auf der Höhe ihres Themas steht, es nicht in seiner eigensten Tiefe erfasst, kann sie nicht vollkommen sein. Die „Sixtinische Madonna“ — eine reizende Vision aus der sinnlichen, aber nicht aus der geistigen Welt. Das ist eine vortreffliche Seele in einem vortrefflichen Körper, eine Frau, die zart und vorsichtig ihr Kind trägt, eine der Mütter, die ganz von ihrer Mutterschaft in Anspruch genommen, vielleicht geblendet sind von der Liebe zu ihren Kindern, das ist aber nicht die Mutterschaft in weiter religiös-philosophischer Beleuchtung. Sie sieht sich nicht als ein Teil der unermesslichen Welt, ihr Verstand ist nicht für die höchste Weisheit offen, sie ist sogar etwas beschränkt. Sie ist königlich — nach irdischer Art königlich, wie ein Mensch, der in seinem naiven Selbstbetrug sich als das Zentrum der Welt und seine persönliche Sache als die einzige interessante Angelegenheit des Alls betrachtet. Das ist nicht die Mutter-

schaft im höchsten Sinne dieses Wortes, nicht jene weise Mutterschaft, durch die die Gottheit selbst, das metaphysische Prinzip des Lebens, in die Welt gelangt. Vor uns ist sozusagen die physische Mutter ihres Kindes, die trotz ihrer Gewissheit, dass ihr Kind — das erhabenste Wesen der Welt ist, selbst ihm nichts geben kann, weil sie fast nichts von jenen Ideen besitzt, die das Leben einzelner Menschen, wie den ganzen Prozess der Geschichte, in eine geheimnisvolle Gottesoffenbarung verwandeln.

Hingegen aber gibt uns die grosse Ikonographie vom byzantinischen Typus eine ganze Reihe künstlerischer Gottesmütter, in denen die Idee des frauenhaften Elementes, der Mutterschaft, bis zu ihren letzten Geheimnissen vertieft, bis zu ihren höchsten geistigen Erleuchtungen erhoben ist. Irgend eine „Odigitrie“ aus den frühen Zeiten der christlichen Ikonographie, trotz all ihrer malerischen Unvollkommenheiten, gewährt, wenn man sich so ausdrücken darf, eine gewisse bewegende Begeisterung. Sie geht irgend wohin mit höchster geistiger Selbstbeherrschung, konzentriert ihre Gedanken nicht auf das Kind selbst, sondern geradezu auf seine Weltbestimmung. Das ist eine neue Spartanerin der christlichen Welt, mit einer umgestalteten Seele und einem umgestalteten Körper, eine aktive, und nicht eine passive Mutter, und durch sie, durch eine solche machtvolle und pathetische Mutter hindurch, flutet geradezu der wirksame Prozess der Geschichte. Sie geht und wir folgen ihr, wir folgen jenem Geist, der sie zu

einer Tat, zu einem Opfer führt. Ein anderer Typus der ikonographischen Gottesmutter — ist das sogenannte „Weiter als der Himmel“. Das ist eine Frau mit einem Kinde auf den Knien, auch königlich, aber auf andere Weise königlich, als bei Raffael. In ihrer ruhigen Haltung fühlt man eine echte geistige Kraft, echte Weisheit. Ihr Geist ist nicht in ihre persönliche Mutterschaft eingeschlossen — er umfasst die ganze Welt, den Himmel und die Erde. Sie ist weiter als der Himmel selbst, weil sie nicht nur die Gegenwart in sich enthält, sondern auch die segensreichen Samen der Zukunft, der kommenden historischen Früchte. Und wiederum: welche furchtbare Kraft des metaphysischen Schwunges in dem schöpferischen Vorwurf, trotz der Dürftigkeit der darstellenden Mittel! Endlich, noch ein Typus der byzantinischen Gottesmutter, die gewöhnlich an der Altarapsis verherrlicht wird — „Oranta.“ Das ist eine Frau, die mit gegen den Himmel emporgehobenen Händen steht, die die ganze irdische Welt verkörpert, das, was in der traditionellen Ikonographie die irdische Kirche genannt wird. Sie ist hier ohne Kind dargestellt, in einer Ekstase während des Betens, in ihrer Fürsprache bei der Gottheit für die ganze Menschheit. Und dennoch ist das eine Frau, eine Frau mit jedem ihrer Züge, eine Mutter zahlloser Kinder — nicht nur in ihrem eigenen Leben, sondern auch in den kommenden Zeiten, eine umgestaltete, durchgeistigte Frau, jene neue Frau, die der moderne, neue Mensch, der durch das Schauspiel der beschränkten egoistischen

Mutterschaft ermüdet ist, leidenschaftlich erwartet. Vor einer solchen ikonographischen Gottesmutter, vor „Oranta“, erblassen alle wundervollen malerischen Gottesmütter der Früh- und der Spätrenaissance. Das ist ein unendlich tiefes Symbol, ein wahrhaft lichtvoller Vorwurf, obwohl die byzantinische Kunst sich selten bis zu den malerisch-künstlerischen Verkörperungen ihrer grossen Ideen erhoben hatte. Hier — ist die höchste Idee von der Gottesmutter, die nicht genügend in den Zügen der sinnlichen Welt entwickelt ist, — dort, bei den Meistern der Renaissance, bei Raffael — das Genie der künstlerischen Ausführung ohne diese religiös-philosophischen Aufschwünge, ohne diese ideelle Tiefe und Weite. Es scheint, Raffael selbst, dieser typisch-seelische Mensch der Renaissance, habe unbewusst empfunden, dass seine Madonna eine wichtige Seite der religiösen Idee nicht ausdrücke, und deshalb den Kontrast zwischen ihr und ihrem Kinde unabsichtlich unterstrichen. Dieses Kind, besonders in seinem ernsten und trauernden Blicke, enthält wirklich in sich das Element höchsten Schaffens, obwohl gleichfalls in den Tönen der körperlich-seelischen Menschlichkeit. Das ist ein prächtiges, kluges Kind, aber auch in seinem Wesen mangelt es an einem gewissen geistig-organisierenden Element, an etwas Starkem, Unzerlegbarem, an einem Strahl aus einer anderen, wahrhaft-religiösen Welt der Begeisterung. Vergleichen Sie dieses Kind mit dem kleinen Christus, mit dem sogenannten „Nicht schlummernden Auge“ Panselins, an der westlichen Wand

der Protatschen Kirche auf Athos. Vor diesem Kinde steht man bezaubert durch die höchste geistige Bezaubernug. Panselin, ein Maler des XVI. Jahrhunderts, brachte schon in die byzantinischen Schemen gewisse mildernde Noten hinein, eine Skala von körperlich-seelischen Tönen — gerade das, was der in ihren Vorwürfen genialen, aber in der Ausführung trockenen und todähnlichen byzantinischen Kunst fehlt, und seine Malerei, oder richtiger, die Schule seiner Malerei auf Athos stellt einen Fortschritt in der Ikonographie dar. Sie ist unvergleichlich tief in ihrer Geistigkeit, einheitlich in ihren Stimmungen, und manchmal, indem sie die Verknüpfung mit den traditionellen Originalen durchreisst, ertastet sie richtige Wege zu jener wahrhaft-idealistischen Kunst, in der durch das lebendige Fleisch des Menschen hindurch sein hohes ideales Urbild, im metaphysischen Sinne dieses Wortes, hervorleuchtet. Welche Pracht der Formen und der Idee stellt dieses mit offenen Augen schlummernde Kind dar! Es stützt sein Köpfchen mit der hohen Stirn und den welligen Haaren, und dem Beobachter scheint es über die Menschen nachzudenken, sogar im Traum ihre Zukunft zu schauen und zu schaffen. In seiner ganzen Gestalt, die mit antiken Falten bedeckt ist, spürt man Machtfülle, eine noch nicht entwickelte Kraft. Es „schläft wie ein Löwe“, — und in Wirklichkeit scheint es, dass es ein junger Löwe ist, aber ein junger Löwe des Geistes, nicht des Fleisches. Aus einem solchen jungen Löwen konnte jener Christus-Pantokrat, jener geistige König der Welt

hervorwachsen, den wir beständig in der byzantinischen Ikonographie finden.

Ich will nicht sagen, dass diese byzantinische Ikonographie als der letzte, vollendete Ausdruck der idealistischen Malerei erscheint. Ich will nur sagen, dass das metaphysische Prinzip dieser Kunst — die Schilderung der Welt in ihren idealen Urbildern, das Beschauen der Welt im Lichte ihrer göttlichen Wesenheit, einen neuen Weg des künstlerischen Schaffens darstellt, jenen Weg eben, auf dem das Schaffen sich am weitesten und tiefsten entwickeln kann. Auf diesem Wege enstanden prächtige Konzeptionen der verschiedenen Seiten der christlichen Ideologie, und diese Konzeptionen leben bisher in ihren unvollkommenen, blutleeren und seelenlosen Formen, wie in versiegelten Kisten. Welche erhabene philosophische Verallgemeinerung stellt zum Beispiel der byzantinische „Johannes der Täufer" dar, im Vergleich sogar mit den tiefsinnigsten „Täufern" der italienischen Renaissance! Das ist der Form nach ein grober, strenger Mensch, der begeistert nach Verjüngung, nach einer neuen Welt strebt. Das ist eine Art Nihilist in Beziehung zur alten Welt, der konvulsivisch alle ihre Schönheiten von sich stösst und demütig den Verkünder des neuen Wortes verehrt. Welche Tiefe und welche Wahrheit im Begreifen grosser historischer Umwälzungen, die immer in die Welt durch arme Leute gelangen, durch Leute, die zu jeder Selbstbegrenzung fähig, jedem feierlichen Prunk und jedem lügenhaften Getümmel fremd sind! Welche prächtige,

vernichtend-verjüngende Konzeption ist in der byzantinischen Darstellung des „Abendmahls“ enthalten, in seiner sogenannten liturgischen Zeichnung. Trotz der völligen Abwesenheit der historischen Wahrheit, welch ideelles Feuer in der Schilderung des ersten heiligen Abendmahls mit eucharistischem Brote und Weine: es erscheint hier als das Symbol des Lebens, seiner Geschichte, seiner Gottesoffenbarungen, seiner Tragödien, in denen das Blut der Reinen und Erhabenen als Sühneopfer für unser persönliches und historisches Fallen dient. Vom realistischen Standpunkte aus ist hier alles naiv, fast unsinnig, was bedeuten aber im Vergleich mit einem solchen Vorwurf, mit dieser Kraft der gottesdienstlichen Stimmung, die weltlichen Konzeptionen des „Abendmahls“ — sogar die beste von ihnen: das „Abendmahl“ von Leonardo da Vinci! Der Christus des Leonardo da Vinci ist passiv, kraftlos in seiner Seelenhaftigkeit, der Christus in den byzantinischen „Abenden“ verkörpert das wirksame religiöse Pathos der sich verjüngenden Menschheit. Stark an Geist, sein körperlich-seelisches Element beherrschend, führt er die Menschen durch sein Golgatha in eine neue Welt, zu neuen Ekstasen und neuen Wahrheiten. Und dann, welche erhabene Idee stellt das byzantinische Heiligenbild „Die Höllenfahrt“ dar, das in der weltlichen Malerei der „Auferstehung“ Christi entspricht. Die Malerei wollte zu diesem phantastischen Vorwurf auf einem realistischen Wege gelangen, und man darf mit Gewissheit sagen, dass es in der Welt kein einziges befriedigendes Bild über dieses

Thema gibt. Die byzantinische Ikona verkörpert diese phantastische Ueberlieferung in phantastischen Bildern, die einen tiefen philosophischen Sinn haben. Diese Ikona ist in vielen athosischen Kirchen anzutreffen, unter den Mosaiken der Kirche des heiligen Lukas auf dem poetischen Abhange Helikons, in der halb zertrümmerten Kirche Daphnis in der Umgebung Athens und in vielen andren alten Kirchen. Christus hat sich im Moment seiner Auferstehung in die Hölle herabgelassen und zerstampft den Teufel und die vernichteten Tore der Hölle mit den Füssen. Er reicht seine Hand Adam und Eva, hinter denen manchmal David und Salomo zu sehen sind. Das ist die Konzeption dieser Ikona: die Idee der Auferstehung Christi ist hier von der metaphysischen Seite dargestellt, als der Sieg des Geistes über das böse Element der Welt und als die Wiedergeburt der ganzen gefallenen Menschheit in der Gestalt Adams und Evas. Wie ist doch eine solche religiös-philosophische Ikona bedeutender und tiefsinniger als all diese schablonenhaften Darstellungen der „Auferstehung“ mit dem aus dem Grabe sich emporhebenden Christus. Ueberhaupt muss man sagen, dass dort, wo die schöpferische Arbeit beginnt, die in ideeller Hinsicht verwickelt und besonders phantastisch von der bildlichen Seite ist, die Malerei, die sich nicht bis zur Ikonographie erhoben hat, kraftlos erscheint. Ihren engrealistischen Gesetzen folgend, kann sie nicht jene poetischen Symbolisierungen schaffen, jenen prophetischen Wahn mit seinen ideellen Vorempfindungen

wiedergeben, ohne die keine Religion vorhanden ist. Die byzantinische Ikonographie ist von diesem prophetischen Wahn, von diesen verjüngenden Ideen erfüllt. Deshalb finden wir in ihr die Behandlung einer ganzen Reihe von Themen, die die realistische Malerei beständig umgeht. Solche ikonographischen Schilderungen sind z. B. die „Ausgiessung des heiligen Geistes", das „Jüngste Gericht" und die ungeheure Abteilung der sogenannten apokalyptischen Ikonographie, die durch und durch symbolisch, durch und durch phantastisch ist. Vielleicht nur bei den Malern der Frührenaissance, zum Beispiel bei Fra Beato Angeliko oder bei den Vertretern der sienesischen Schule, wie Duccio, Sano di Pietro, Matteo da Siena, finden wir ikonographische Tendenzen, und deshalb auch eine künstlerisch poetische Behandlung ähnlicher Themen. Fra Beato Angelico ist manchmal, trotz seiner schwachen Zeichnung, direkt unvergleichlich. Sein Christus im „Jüngsten Gericht" in der Kirche von Orvieto, mit einigen byzantinischen Zügen, mit dem erhobenen Arm und dem strengen trauernden Gesicht, kann, seinem ideellen Gehalte nach, mit einigen der besten byzantinischen Darstellnugen um den Vorrang streiten. Er unterscheidet sich vom byzantinischen Christus dadurch, dass bei seiner Geistigkeit, bei seiner konzentrierten Strenge, er milde, seelisch ist. Das „Jüngste Gericht" desselben Fra Beato Angelico in der Florentinischen Akademie kann eine wunderbare Ikona der Auferstehung von den Toten genannt werden. Die anklagende Seite dieses Heiligenbildes,

für die eine ungeheure Kraft des geistigen Zornes nötig war, ist schwach. Aber wie wundervoll ist doch dagegen die Darstellung der auferstehenden Gerechten! Indem sie aus den sich aufschliessenden Gräbern hervortreten, umarmen sie sich mit den Engeln und, sich nach den strahlenden, leuchtenden Paradiestoren, über das grüne blühende Gras, begebend, verflechten sie sich zu freudigen Reigen. Und oben ist Christus von einer ganzen Guirlande frohlockender Engel mit reizenden Kindergesichtern umgeben, die so charakteristisch für den seraphischen Ikonographen der italienischen Kunst sind. Man darf mit Sicherheit sagen, das „Jüngste Gericht“ Michelangelos, trotz der unendlichen Ueberlegenheit in der organischen Machtfülle und der rein verstandesmässigen Ekstase, gewährt einen weniger ikonographischen, ideellen Eindruck, als diese rührende himmlische Idylle des Fra Beato Angelico: bei Michelangelo sind zu viele künstlerische Aufschichtungen, die der christlichen Ideologie fremd sind, und es gibt keine Einheitlichkeit der Stimmung, ohne die ein Bild eben solcher Art sich in ein quälendes Chaos verwandelt. Aber die echte Ikona des „Jüngsten Gerichts“, — die echte nach der weiten Behandlung dieses Vorwurfes, nach der Bedeutsamkeit ihrer symbolischen Andeutungen, — ist nur in der byzantinischen Kunst vorhanden, und in dieser Hinsicht kann sich nichts mit der unvergleichlichen Mosaik auf der Insel Torcello, bei Venedig, messen. Das ist eine Art tiefsinniger philosophischer Abhandlung, die geradezu noch nicht entsiegelt und von der

Kulturmenschheit nicht durchgelesen ist, die aber Schätze grosser und frischer Ideen in sich birgt. Dasselbe muss von der ganzen apokalyptischen Malerei gesagt werden, die auf uns nur in wenigen Mosaiken und seltenen Miniaturen vom byzantinischen Typus, obwohl nicht rein byzantinischer Herkunft, gelangte. Sie ist ganz von grossen künstlerischen Vorwürfen erfüllt, von den feinsten Vorempfindungen neuer Lebensformen, neuer Formen des historischen Schaffens. Diese Materialien, die ausserordentlich wichtig für die kommende Kunst sind, bleiben einstweilen ausserhalb des Hauptstromes des europäischen künstlerischen Schaffens.

Das ist die byzantinische Kunst in ihrem Prinzipe — in ihrem Bestreben, die Welt in metaphysischen Urbildern darzustellen. Aber, wie ich bereits sagte, diese Kunst ist bei weitem nicht vollkommen von verschiedenen anderen Seiten, die gleichfalls eine prinzipielle Bedeutung haben, die ihr nicht gestatteten, zu einer segensreichen Lebenskraft zu werden. Es ging in sie jenes tötende Element über, das in Byzanz enthalten war, wo sie entstanden ist, in Byzanz, das eine Mischung von christlicher Ideologie und griechisch-römischer Vergötterung einer jeden irdischen Macht darstellt. Das ist die Jurisprudenz des imperatorischen Roms, übertragen auf das Gebiet der religiös-metaphysischen Ideen. Das ist ein System unbeweglicher und unerbittlicher Kanons, die, nach dem Ausdrucke Zonaras, eben eine solche herrschende Gewalt besitzen, wie die Gesetze

der bürgerlichen Ordnung. Der byzantinische Staat, mit seinem üppigen Zeremoniell und für die Masse suggestivem allegorischen Pomp, wollte über die Menschen herrschen, ihnen gegenüber auf einer furchtbaren Höhe verharren, dabei alle Werkzeuge der antiken und christlichen Welt benutzend. Aber trotz aller Anspannung seiner Kraft stand Byzanz fern vom Leben, von seinen realen Forderungen und idealen Strömungen und verwandelte selbst das Christentum, das gottliebende, freiheitliebende und in seinem Urquell hoch über die verschiedenen Trivialitäten der Geschichte, über die Neigung des Menschen vor den verschiedenen irdischen Götzen zu kriechen, sich emporhebende Christentum, in eine strenge Polizeigesetzgebung, die besonders autoritativ und deshalb besonders gefährlich für die Interessen des Geistes ist. Byzanz war die direkte Fortsetzung des selbstherrschenden Roms, und die christliche Idee löste sich in ihm bis zur Unkenntlichkeit auf, wurde beständig von den Ideen des irdischen Herrschens, von den Ideen der Vergöttlichung der irdischen Gewalt verschlungen. Dieses Herrschen, diese Gewalt durchdrang auch ganz die byzantinische Kunst, indem sie um die fliessenden, zarten Bilder der evangelischen Gleichnisse und Legenden einen unbeweglichen Panzer schmiedete. Das Bild Christi, der die Welt durch das Wehen seiner Wahrheit und seines Opfers rettet, machte Platz einem Christus-Pantokrat, der streng und unversöhnlich auf die demutsvolle Masse der Betenden von den Kirchenkuppeln herab-

schaut. Er ist immer ein König, nicht nur ein himmlischer, sondern auch ein irdischer König, befehlend sogar in dem kreuzähnlichen Verschränken seiner Finger, der sogar sein Kreuz in ein Symbol der Gewalt verwandelt hat — wie z. B. in der Ikona „Auferstehung“, wo er mit einem sechsspitzigen Kreuz, wie mit einem königlichen Schlüssel, die Türen der Hölle aufmacht. Alles in dieser Kunst ist vom Herrschen, von Autorität durchdrungen, alles schaut auf die Welt mit dem hypnotisierenden Blick einer Meduse, gleichsam bestrebt, die aufrührerischen Prozesse des Lebens zu unterdrücken. Das ist eine in sich geschlossene, isolierte Welt von Helden in priesterlichen Gewändern, von Aristokraten-Priestern, die mit der Welt nur durch die Symbolik des Gottesdienstes verkehren, durch die prachtvolle Plastik der griechisch-katholischen Sakramente, die die naive und begeisterte Seele des Menschen bezaubern. Gleichsam neue Auguren, sind sie in einem System konventioneller mystischer Zeichen erzogen, und indem sie einander verstehen, wollen sie nicht von der Masse verstanden werden. Diese erhabene byzantinische Ikonographie, in die, trotz der Herrschertendenzen der Lebensordnung, ein Strom weiter philosophischer Vorwürfe hinüberflutete, ist, darf man sagen, voll tötender Konvention. Die in ihr entwickelten idealen Urbilder der Menschheit sind vom Geiste des Herrschens angesteckt, erstarrt in einer Anspannung, die sie störte und stört, in die lebendige Arbeit des europäischen Schaffens als eine befruchtende Kraft zu dringen. Diese Ikono-

graphie wollte nicht mit dem Leben zusammenschmelzen, schätzte es gering und erwarb deshalb keine körperlich-seelischen Elemente, die das Gewebe der Geschichte und das lebendige Fleisch einer jeden Kunst bilden. Das ist — eine geistige, aber seelenlose Ikonographie. Trotz aller ihrer ideellen Eigenschaften lässt sie den Menschen unbefriedigt, ermahnt ihn nicht zur Lebenswirksamkeit, sondern schafft eine Art Passivität. Sie sagt: „Löscht nicht den Geist aus!“, — aber indem sie den Körper und die Seele ignoriert, mit der Gegenwart nicht rechnet, verwandelt sie das Leben des Geistes selbst in eine Abstraktion, holt ihn heraus aus den Erscheinungen der stürmisch bewegten Geschichte und unterdrückt auf solche Weise den lebendigen Menschen, seine Seele und durch sie auch seinen Geist. Die Ikonographie, die in ihrem idealistischen Prinzip zu einem verjüngenden Element nicht nur des künstlerischen Schaffens, sondern auch des Lebens hätte werden können, ist bisher eine erstarrte Hüterin ihrer ideellen Geheimnisse geblieben, und nur die zukünftige neue Entwicklung der Kunst wird, indem sie ihre stumme Festung zerstören wird, ihre belebenden Geheimnisse, ihre hohen und tiefen Wahrheiten befreien.

Wenn man aus all dem über die Malerei Gesagten das Facit ziehen wollte, so würde sich das Gesetz ihrer Entwicklung in folgender Gestalt darstellen. Sie beginnt, wie eine jede Kunst, mit allerhand Empirismen, in denen übrigens schon Elemente ihrer künftigen idealistischen Entwicklung enthalten sind.

Sie schreitet über den Weg des immer grösseren und grösseren Verständnisses des Wesens der Dinge, des Wesens der Welt fort. Aus einer empirischen Kunst wird sie zu einer idealistischen, sie wird geradezu von den ikonographischen Urbildern der dargestellten Dinge durchdrungen. Aber, wie wir bereits sagten, eben auf diesem Wege droht ihr die Gefahr, in Schemen, Schablonen zu verfallen. Damit die Ikonographie nicht in ein System toter Allegorien ausartet, ihren künstlerischen Sinn nicht verliert, nicht bis zu einer völligen Entzweiung mit dem Leben, mit der Welt der lebendigen Formen geht, muss sie dem belebenden Prinzip einer jeden lebendigen Kunst folgen — anders ausgedrückt, sie muss sich mit konkreten Eindrücken sättigen und ihre erhabensten Urbilder in leiblich-seelischen Bildern verkörpern, die aus dem zeitgenössischen Strome herausgerissen sind. Nur auf diesem Wege erreicht sie ihr echtes Ziel: die Welt in geistiger Umgestaltung darzustellen, den heiligen Sinn der Welterscheinungen auszudrücken, in allem, was uns umgibt, jene Züge und Kräfte zu zeigen, aus denen die erneuernden Elemente der Geschichte entstehen. Die byzantinische Ikonographie versetzt die ganze Heiligkeit in eine kleine Gruppe kanonisierter Ideen und Personen, die von der Laienwelt, von den „weltlichen" Interessen des Lebens, abgesondert sind. Die Ikonographie, von der ich spreche, vergöttlicht die ganze Welt, ohne einen Unterschied zwischen Geistigem und Laienhaftem zu machen, zwischen Ikona und Bild, weil sie alle

ihre Wahrnehmungen erleuchtet — die realen, lebendigen, sich verändernden Wahrnehmungen, und eine Synthese der realistischen Malerei und der Ikonographie im engen Sinne des Wortes sein will. Die Routine vermeidend, betrachtet sie beständig die Prozesse und Formen des Lebens, ohne ihnen etwas Voreingenommenes anzuheften, bemüht sie sich, alles noch nicht Beobachtete, alles Neue zu erfassen, diese ganze ununterbrochene Transformation des Körpers und der Seele, durch die eine jede geistige Regung hindurchgeht. Sie schüttelt aber dabei alles ab, was Staub, was zufällig ist und in sich gar keine wirksame Kraft hat. Diese idealistische Kunst ist immer konkret, immer der Wirklichkeit nah. Ihre Urbilder sind nicht schematisch, sondern individuell. Von ihren unmittelbaren Wahrnehmungen ausgehend, strebt sie danach, in jedem Gegenstande das zum Ausdruck zu bringen, was in ihm selbst an Idealem ist nnd seinen selbständigen Platz auf der Stufenleiter der Erscheinungen bestimmt, die sich zum Himmel, nach den Endzielen der Geschichte erheben. Das ist eine freie, immer fortschrittliche Kunst, weil, indem sie mit dem Leben zusammenschmilzt, sie niemals sich seiner zeitweiligen Herrschaft unterwirft, sondern es nach sich führt, ihm den Weg vorwärts zeigt. Diese Kunst will keine Allegorie sein, sie will auch keine sich selbst genügende realistische Malerei, sie will die Symbolisierung der höchsten religiös-philosophischen Ideen in anschaulichen, ein-

fachen, fühlbaren Formen der sich entwickelnden Wirklichkeit sein.

Das sind auch die Bestrebungen der modernen Malerei mit ihren kühnen Neuerungen, mit ihrem Impressionismus und der Dekadenz in ihren verschiedenen Nuancen. Diese moderne Malerei lechzt nach Verjüngung, bemüht sich die realen und idealen Seiten des schöpferischen Prozesses nach neuer Art zu kombinieren, aber da sie in der Umgebung passende Modelle für ihre Arbeit nicht findet, verfällt sie unwillkürlich einem launenhaften Subjektivismus. Das Krankhafte der modernen Epoche, all diese psychologischen Konvulsionen des Menschen unserer Zeit, in dem die geistige Kraft noch nicht die Vorherrschaft gewonnen hat und der unter dem ewigen Schrei des aufrührerischen Geistes lebt, ohne noch in seiner Natur etwas zu haben, womit er darauf erwidern könnte, alle diese nervösen Ueberspanntheiten, all dieser sinnliche Alpdruck des gequälten Fleisches — all dies verleiht den modernen künstlerischen Neuerungen den Charakter einer verzweifelten Kühnheit, die die Masse abschreckt. Aber all dies ist — heilig, all dies geht und führt nach der Wahrheit, weil durch die bunten Nebel des modernen Subjektivismus hindurch schon neue Synthesen, verjüngte Formen des Schaffens hervorleuchten. In seinen bösen Träumen wühlend, wird der Künstler früher oder später das Licht seines Geistes, die Stimme seiner Gottheit festhalten, und indem er sich in seinem eigenen individuellen Wesen erneuert, wird

er auch einen neuen ideellen Strom in seine Kunst leiten, und durch sie auch in das umgebende Leben. Das ist die Konvulsion des entstehenden künstlerischen Idealismus.

IV.

Das menschliche Wort erscheint als die organischste Schöpfung des Menschen unter allen seinen anderen Schöpfungen, und deshalb muss sie unvermeidlich die Grundzüge seines Wesens widerspiegeln. Die menschliche Sprache ist individuell und überindividuell, geistig, d. h. sie gibt mit ungewöhnlicher Anschaulichkeit die körperlich-seelischen Regungen und Bestrebungen des Menschen nach den höchsten Verallgemeinerungen und Ideen wieder. Man darf sogar sagen, dass trotz ihres Farbenreichtums, der sich entsprechend den Epochen, Völkern und einzelnen Persönlichkeiten ändert, sie immer in die Weite und nach oben strebt. Ihrer eigentlichen Bestimmung nach erscheint sie als das Mittel zur grössten Offenbarung des Menschen, seines grössten Anschliessens an die weltumfassenden Interessen, seiner Befreiung aus den engen Grenzen seiner individuellen, in sich geschlossenen Existenz. Das ist der Grund, weshalb auch die Literatur, die die Organisation der Sprache selbst nach den Gesetzen des Geistes darstellt, diese beiden Elemente einer jeden Sprache aufzuweisen hat, — d. h. das körperlich-seelische und das

geistige Element, dabei aber ordnet sie immer das erste dem letzteren unter und gewährt deshalb immer einen Aufschwung nach den höchsten Wahrheiten, merkt eine lichtvolle Linie an, die nach oben, in die Ferne kommender Jahrhunderte läuft.

Die Kunstliteratur, — eine der Arten von Literatur, — kann als die Darstellung von den zwei Grundelementen, in ihrem Kampf, in ihrem Kontrast, in ihrer Wechselwirkung bezeichnet werden. Und je bedeutender, tiefer, feiner sie ist, desto klarer zeichnet sie die träumerischen Perspektiven der höchsten menschlichen Synthese, — der Versöhnung des körperlich-seelischen mit dem geistigen Menschen, oder richtiger ausgedrückt, der Verjüngung der menschlichen Persönlichkeit in ihrem geistig-göttlichen Element. In dieser Hinsicht bildet die Literatur eine Parallele zu der malerischen Kunst: in ihr, ebenso wie in der Malerei, werden real-darstellende und ideale Elemente kombiniert, unmittelbare sinnliche Wahrnehmungen und metaphysische Urbilder des Lebens, und nur durch diese, am meisten empfundene, vom Künstler selbst innerlich erlebte Kombination wird das wahrhaft begeisterte, sozusagen gottbegeisterte Kunstwerk geschaffen. In der Literatur, wie in der Malerei, kämpfen immer miteinander die realistischen und idealistischen Strömungen — die Neigung, das Leben darzustellen, wie es ist, „ohne romantische Verschönerung“, und das Bestreben, seine groben Seiten unter der Hülle eines herzlichen oder philosophischen Träumens verschwinden zu lassen.

Aber die ultra-realistischen Tendenzen der Literatur erweisen sich gewöhnlich als grob und unzureichend, weil es dem Menschen nicht gegeben ist, das Leben zu erfassen, so, wie es ist, mit dem einfachen Auge, nur durch das äussere Wahrnehmen allein, durch die äussere Beobachtung seiner Empirismen. Das sich selbst überlassene, sinnliche Wahrnehmen verfällt unvermeidlich einem launenhaften Subjektivismus, verschiedenen optischen Täuschungen, die die echte Wirklichkeit verzerren. Um diese Wirklichkeit in ihrer echten Wahrheit zu erfassen, eben so, wie sie im System der Welterscheinungen ist, ist das durchdringende Licht des tieferen inneren Verständnisses notwendig, ohne das es gar keine Kunst geben kann. Andererseits ist bei einer künstlerischen Darstellung des Lebens gar kein Uebertuschen seiner Unebenheiten, seiner beleidigenden Grobheiten nötig. Der echte künstlerische Idealismus ist von einer jeden zimperlichen Naivität und verächtlichen Prüderie und Behutsamkeit romantisch gehobener Naturen frei. Kühn schreitet er einer jeden Realität entgegen, um ihr Wesen zu durchschauen und sie im Zusammenhang oder in der Gegenüberstellung mit diesem idealen Wesen wahrheitsgetreu zu schildern. Er verwirft bloss das, was schon gar keinen Wert, gar keine wirksame Kraft im Lebensprozesse hat. Der künstlerische Idealismus ist bestrebt, alles zu durchgeistigen, alles in seiner wahrhaften Bestimmung darzustellen, den Sinn des Lebens zu erschliessen, der niemals nichtig oder falsch sein

kann. Aus diesem Grunde darf man sagen, wenn die idealistische Malerei zu der Ikonographie hinneigt, — in der verjüngten Bedeutung dieses Begriffes und dieses Wortes, so muss und soll die künstlerische Literatur zu einem gewissen neuen, göttlichen Worte werden, in dem alle Wahrheiten, die irdischen und himmlischen, alle Widersprüche der menschlichen Geschichte, alle ihre tragischen Zwiespälte mit ihren lyrischen Lösungen gegeben sind. Sie ist ganz auf diese Lösungen gerichtet, auf diese letzten Akkorde der menschlichen Entwicklung, die in ihr anklingen, wie eine rufende Glocke. Darin besteht ihr sittliches Pathos, darauf beruht ihre künstlerische Höhe.

Dieses Bestreben der Literatur, zum göttlichen Worte zu werden — sich bis zu jenen Grundlagen des Lebens zu vertiefen, die man die religiösen nennen kann, sich in ihrem künstlerischen Verfahren zu erneuern und den neuen Menschen zu schaffen, mit einem neuen Körper und einer neuen Seele, fällt besonders scharf ausgeprägt beim Studium der modernen Literatur auf. Alles, was in ihr am Lebendigen ist, ist — bewusst oder unbewusst — von dieser Idee erfasst. Der Geist der neuen Zeit, mit seinen Aufgaben, erfordert neue Arbeiter, neue Träger. Und die modernen Künstler erscheinen als Pioniere einer neuen historischen Bewegung. Von der geistigen Gärung erfasst, suchen sie qualvoll unter den hinfällig gewordenen Schichten des ablebenden körperlich-seelischen Menschen jene Elemente und Kräfte, gleichfalls körperlich-seelische, die den Forderungen des Geistes entsprä-

chen. Man darf sagen, dass die ganze Aufgabe der neuen Kunst darin besteht, einen solchen Menschen darzustellen, in dem diese Kräfte — die geistige und körperlich-seelische — zu einer möglichen Harmonie verschmolzen, zu einer künstlerischen Einheitlichkeit vereinigt wären, die die Kontraste beider Elemente aussöhnte, ihre unvermeidlichen zeitweiligen Dissonanzen auflöste. Daher das Fieberhafte der Dekadenz im Suchen neuer Empfindungen, neuer körperlich-seelischer Farben, alles dessen, was eine Vorstellung von der neuen menschlichen Persönlichkeit geben, diese Persönlichkeit in ihrer lebendigen konkreten Verkörperung zeigen kann. Wirklich, solange im Menschen kein freies Spiel dieser Empfindungen begonnen, solange in ihm sich keine neue Sinnlichkeit entwickelt hat, können wir uns nicht vorstellen, was dieser neue Mensch sein, in welchen Formen sich die Versöhnung seines persönlichen Elementes mit seinem unpersönlichen, überpersönlichen Geist äussern wird. Aus diesem Grunde ist es unmöglich, der Dekadenz mit ihrem revolutionärem Abfallen von den Normen des alten Fleisches, von den alten Göttern und alten Heiligtümern, eine grosse umbildende Bedeutung nicht zuzuerkennen. Sie sucht den neuen Menschen unter dem Wehen des neuen Geistes. Der Mensch, der alte Mensch, ist sich selbst zuwider geworden und hat das Verlangen verspürt, sich selbst in einer neuen Selbstempfindung wiederzugewinnen. Daher dieses bewusste Zügel-Schiessen-Lassen seines persönlichen Elementes, dieses Bedürfnis, die verros-

teten Ketten einer jeden Loyalität, eines jeden Moralismus abzuwerfen, von sich wegzuschleudern. Möge doch das persönliche Element, in seinem Lauf, seine geheimsten Instinkte durchrühren, den inneren Abgrund aufdecken, der im Menschen vorhanden, ihm von oben gegeben ist und sich noch nicht mit allen seinen Kräften am Leben, an der historischen Wirksamkeit beteiligt hat. Der Mensch verspürte in sich die Regungen seines Geistes, der ihn zu etwas Unumfasslichem ermahnt, und er glaubte, glaubte irrtümlich, dass dieses Unumfassliche ihm in seinem persönlichen, körperlich-seelischem Element gegeben sei. Daher diese ganze moderne Dämonomanie, diese Hysterie in den Anrufungen des Antichristen, diese Ueberschwemmung mit giftigen Elementen der erotischen Perversität — alle diese Dünste, Anfälle des Erstickens. Unter der niedrigen Behausung des Individualismus, d. h. der Idee vom sich selbst genügenden menschlichen Ich, musste selbst das Streben nach dem Grenzenlosen den Charakter von etwas Krankhaftem, Gekünsteltem annehmen. Die Persönlichkeit kann nie über die Grenzen des Beschränkten hinauskommen, wie sie sich auch anspannen, wie sie auch ausser sich geraten mag. Aber indem die Dekadenz in ihren theoretischen Sätzen irrte, in ihrem Bestreben, sich um jeden Preis vom Prinzip des Idealismus loszureissen und einen selbständigen mystischen Abgrund in dem persönlichen Element zu entdecken, stand sie dennoch auf einem richtigen historischen Wege, weil, wiederhole ich, die neue Welle der Geschichte

erst dann beginnen wird, wenn der körperlich-seelische Mensch sich verjüngen, wenn er sich in seinen Empfindungen, in seinen Vorstellungen, in seiner ganzen sinnlichen Sphäre erneuern wird. Diesen neuen Menschen suchte die Dekadenz. Sie verfiel auch in dieser Hinsicht in Fehler, sie hat nicht nur neue Empfindungen ergraben, sondern erdichtete auch viele nicht existierende Stimmungen uud Empfindungen, sie mied manchmal jede Unmittelbarkeit der lebendigen Seele, geriet ins Raisonnieren und machte darin peinliche Zickzacks. Aber nichtsdestoweniger stiess sie, indem sie beständig mit ihren poetischen Intuitionen an den Rand des inneren Abgrundes heranging, unwillkürlich mit jener überpersönlichen Wahrheit zusammen, die sie niedertreten wollte. Diese Wahrheit, die Wahrheit des Geistes, eine leuchtende und verjüngende Wahrheit, wacht immer an den Rändern der schwindligen Abgründe, um den Menschen von den Chimären des hochmütig gewordenen Ichs zu retten, ihn aus jenem Alpdruck zu wecken, bei dem er in die nicht existierende Grenzenlosigkeit seines persönlichen Elementes fällt, und ihn auf eine andere Grenzenlosigkeit hinzuweisen. In ihrem Suchen, in ihrer Selbstanalyse begegnet die Dekadenz dem Empfinden der Gottheit, und daher die unvermeidliche Untreue sich selbst gegenüber, die Umkehr nach dem Idealismus.

An die Spitze der modernen Kunst muss der Koloss der Dekadenz, Nietzsche, gestellt werden. Das ist eine grosse Kraft in der neuesten Literatur, vielleicht

die grösste in ihr. Wie wertvoll ist schon allein sein Stil! Er glänzt wie ein Blitz, er wirbelt sich hinauf zum Himmel, wie ein Adler in machtvollen Schwüngen, und nach Schlangenart schlängelt er sich in unerwarteteten Wortverbindungen, die die launenhaften, ungleichen, unrichtigen Empfindungen des modernen Menschen wiedergeben. Aus dem Chaos seiner Bilder klingt immer eine gewisse Melodie. Welche Kraft kühner, treffender Ausdrücke, die sich in einem Wirbel drehen, gleich bunten Herbstblättern, die vom Windstoss aufgefangen werden! Manchmal rauscht er wie ein Sturm, wie ein Hagel. Ein solcher Stil, der einzig in seiner Art ist, musste eben mit einem solchen Schriftsteller, wie Nietzsche es ist, kommen. Der grosse Mann, der die Krönung der modernen historischen Welle ward, — ist ebenso unstät, ebenso schäumend, wie ein Wellenkamm. Seine Werke, die jetzt von der ganzen Welt und vielleicht nirgends mit einem solchen Entzücken, wie in Russland, gelesen werden, sind von einer zerschmolzenen Psychologie erfüllt, in der man nur in gewissen Momenten etwas Festes, Ganzes und Unveränderliches empfindet. In einem seiner Briefe an Dr. Rée sagt Nietzsche u. a. folgende charakteristischen Worte über sich: „Immer mehr bewundere ich übrigens, wie gut gewaffnet Ihre Darstellung nach der logischen Seite ist. Ja, so etwas kann ich nicht machen, höchstens ein bischen seufzen oder singen, — aber beweisen, dass einem wohl im Kopfe wird, das können Sie, und daran

ist hundertmal mehr gelegen!". Ein erstaunliches Selbstverstehen, eine rücksichtslose Selbstschätzung, eine solche Wahrheit, die in der Würdigung Nietzsches kein einziger europäischer Kritiker erreicht hätte. Wirklich, von wievielen Widersprüchen wimmelt es in seinen Schriften! Das ist eine Art Tanzen eines neuen apokalyptischen Sternes am nebligen Himmel der historischen Uebergangsepoche. Das Bild vom tanzenden Stern — ist ein Bild, das ich aus dem „Zarathustra" nehme. Wenn Nietzsche bis zu seinem Uebermenschen herangewachsen wäre, bis zu jener Harmonie und Ganzheit, von der er so leidenschaftlich mitten im Wahn seiner beständigen Krankheiten träumte, wenn sein aufrührerischer bakchischer Geist sich in ein neues Element, in ein neues körperlich-seelisches Ich gehüllt hätte, seine Logik selbst würde zwingender geworden sein, hätte eine eiserne Kraft angenommen. Er hätte es nicht nötig gehabt, den unendlich weniger begabten Rée, diesen neuen Spinoza, wie er einmal in einem englischen Blatte bezeichnet wurde, zu beneiden. Wirklich, was ist die ganze Philosophie Nietzsches anderes als ein flammender Traum vom Uebermenschen, vom neuen Menschen? Auf der Suche nach diesem neuen Menschen verfiel er immer in den Fehler, von dem ich oben als von dem typischen, logischen Fehler der Dekadenz gesprochen habe: er suchte ihn in der Richtung eines Ultra-Individualismus. Aber dieses Suchen selbst, dieser krankhafte Ekel gegen das Alte, Abgelebte, gegen den alten Körper und die alte Seele, gegen

die Grundpfeiler einer jeden Rechtgläubigkeit im Leben, macht ihn zum echten Propheten der neuen Geschichte. In dieser Hinsicht sind einige Geständnisse aus einem seiner Briefe ungewöhnlich charakteristisch. Einer ihm bekannten Frau schrieb er u. a.: „Ich fühle jede Regung der höheren Seele in Ihnen, ich liebe nichts an Ihnen als diese Regungen. Ich verzichte gern auf alle Vertraulichkeit und Nähe, wenn ich nur dessen sicher sein darf, dass wir uns dort einig finden, wohin die gemeinen Seelen nicht gelangen.“ Welchen leuchtenden Strahl werfen diese Worte auf Nietzsches Bestrebungen nach dem neuen Menschen! In ihm selbst fühlt man beständig die Regungen dieser höheren Seele: durch Prozesse der Zersetzung der alten Natur hindurch merkt man das Entstehen, das langsame Wachsen der neuen Seele. Diese Zersetzung des alten Menschen vollzieht sich bei ihm unter furchtbaren Qualen. Er ist immer krank, nicht nur physisch, sondern auch seelisch. Er ist krankhaft empfänglich für alles Musikalische, für die Natur, die geradezu einen gesunden Kontrast zu seinem kranken „Ich“ bildet und seinen Traum vom kommenden neuen Menschen ernährt. Er liebt leidenschaftlich das, eben das, was in ihm nicht ist: das, was keinen Zwiespalt kennt, was nach antiker Art ganz und kraftvoll ist, und in dieser Hinsicht erinnert er an Dostojewski, den Mann der grossen Zwiespälte, mit seiner grossen Liebe zu dem ganzen harmonischen Puschkin, und vielleicht noch mehr, noch zweifelloser, an einen anderen

grossen Dekadenten, an den Vorläufer der deutschen Dekadenz: Heinrich Heine. Das ist auch ein Mensch, der immer krank und sehnsüchtig war, überfüllt von unklaren neuen Empfindungen in der Sphäre der Sinnlichkeit, wo auch ein jeder persönliche Umschwung sich zunächst zeigen muss, ein Mann von grossem Talent und von grossem Zwiespalt, ein Mann, der das liebte, was in ihm nicht war, — die harmonische, gesunde, sozusagen ehrliche Schönheit der hellenischen Welt. Indem Nietzsche in seinen Urteilen von seiner eigenen Psychologie, von seinen Empfindungen ausgeht, sucht er den neuen Menschen eben im Gegensatz zu sich selbst. Die Kraft seines Talents, seiner Genialität fühlend, und in dieser Hinsicht gegen sein Lebensende sogar an Grössenwahn streifend, verurteilt, verwirft er dennoch prinzipiell seine eigene Natur, raisonniert über die Regungen seines eigenen Herzens, erkennt sich als das Musterbild des neuen Menschen nicht nur nicht an, sondern baut auch hartnäckig das Ideal der menschlichen Verjüngung im vollen Widerspruch zu seiner eigenen Natur auf. Welche bezaubernde Gestalt trotz aller ihrer Unvollkommenheiten, trotz all ihrer Krankhaftigkeit! Das ist eine Art Sühneopfer der Gegenwart für die Zukunft, für den Uebermenschen. Im Leben war Nietzsche milde, delikat, mitleidsvoll. Sein veröffentlichter und unveröffentlichter Briefwechsel, von dem ich einen Teil kennen zu lernen die Möglichkeit hatte, ist voll von Lyrismus, von einer trauernden Melodie, die die Seele der Leser drückt. „Schaffen Sie, — schreibt er — reinen Him-

mel! Ich will nichts mehr, in allen Stücken, als reinen hellen Himmel.“ An einer anderen Stelle in einem Briefe an dieselbe ihm bekannte Frau finden wir folgendes rührende Geständnis: „Gestern war ich glücklich; der Himmel war blau, die Luft mild und rein, ich war in Rosenthal, wohin mich Carmen-Musik lockte. Da sass ich drei Stunden, trank den zweiten Cognak dieses Jahres, zur Erinnerung an den ersten (Ha! wie hässlich er schmeckte!) und dachte in aller Unschuld und Bosheit darüber nach, ob ich nicht irgend welche Anlage zur Verrücktheit hätte. Ich sagte mir schliesslich Nein. Dann begann Carmen-Musik, und ich ging für eine halbe Stunde unter in Tränen und Klopfen des Herzens.“ In wenigen Andeutungen, die von jener feinen Verbindung von Humor und Melancholie durchdrungen sind, die seinem Talent so eigentümlich ist, taucht vor uns eine ganze romantische Erzählung auf, ein Fragment aus dem Leben dieses grossen Mannes. Hier ist ein leichtes Trunkensein von den eigenen Gefühlen und Erinnerungen, und ein Entzücken an der bravourartig-bakchantischen Carmen-Melodie, hier ist das Bewusstsein der ewigen Einsamkeit und ein qualvolles Spiel der feinsten unschuldigen und boshaften Empfindungen, die tiefe Wunden berühren und plötzlich im Verstande den prophetischen Gedanken von Verrücktheit hervorrufen. Das harmlose Wort von Verrücktheit wurde geradezu zufällig ausgesprochen und sofort verworfen, aber in der lebendigen unmittelbaren Rede eines wahrhaft-talentvollen Mannes wird

nichts unnütz gesprochen, alles hat einen organischen Sinn. Und wie ist dies alles zusammen, — dieses leichte Trunkensein, diese Sehnsucht, dieser auf sich selbst gerichtete Humor — wie ist dies alles modern und, man darf wohl sagen, belehrend eben auf dem Hintergrund von Musik — und welcher Musik: Carmen-Musik! Dieser grosse Aristokrat, einzig in der ganzen Welt nach der Feinheit seiner musikalisch-bakchantischen Organisation, Nietzsche, dieser letzte Widerhall der tragischen Melodie des vornehmen Griechenlands, mit der modernen, milden, zarten Seele — Nietzsche, der grosse Nietzsche, lässt sich vom Helden der Masse, Bizet, hinreissen! Hier empfindet man einen Irrtum in seinem modernen Geschmack und seinen Neigungen, einen verhängnisvollen Fehler für seine weiteren philosophischen Konstruktionen, der auch eine grosse historische Bedeutung sogar als Fehler hat. Er suchte die Wahrheit auf und mied sie. Er krankte, aber in dem Fieberwahn seiner Krankheit flackerten in seinem Geiste Blitze heller, gesunder Gedanken auf. Er ging bis zur Predigt der brutalen Kraft, wie ein echter Ueberzeugungsfanatiker war er bereit, die Verkörperung seines Traumes sogar in Bismarck zu sehen, kämpfte gegen die idealistische Mystik und verherrlichte gleich hier, auf den Seiten des „Zarathustra“, mit seiner naturalistischen Himmelsröte, die Menschen, die bereit sind, für eine höhere Wahrheit zu sterben, er verherrlichte die „grossen Hasser“ des Lebens, weil sie gleichzeitig auch als die „grossen

Verehrer“ einer anderen Welt erscheinen, als „Pfeile“, die nach einem „anderen Ufer“ fliegen. Und was ist dieses „andere Ufer“ anderes, als die neue Erde unter dem neuen Himmel der Apokalypse, was ist dieser Uebermensch anderes, als der neue Mensch, der ganz in seiner Vornehmheit, wiedergeboren im Geiste ist? Auf dem anderen Ufer steht der neue Mensch mit einer neuen Gottheit und einer neuen Schönheit.

Ein anderer Koloss der modernen Literatur ist — der nordische Heros Ibsen. Auch er sucht den neuen Menschen, sucht „das dritte Reich“, das Reich der idealen geistigen Schönheit, das dem modernen Menschen noch unzugänglich ist. Diesen modernen Menschen, in allen Widersprüchen seines körperlich-seelischen Elementes, kennt er durch und durch. Wie jeder wahrhaft grosse Verstand, begriff er die Prozesse der Zersetzung dieses modernen Menschen, seine ganze Affektiertheit im Kulte der Schönheit, seine ganze Ohnmacht in den Fragen höherer Ordnung. Wie wahrheitsgetreu beleuchtete er Hedda Gabler — diese moderne Priesterin der Schönheit, der es an gewissen anderen, höheren, feineren Nerven fehlt. Anfangs erscheint es, dass dies ein ihm liebes Bild seiner Phantasie sei: sie kann manchem in ihrer Bosheit, in ihrer Rücksichtslosigkeit, in ihrem Unbefriedigtsein mit dem Leben, bezaubernd vorkommen. Aber der Künstler selbst gab den Schlüssel zur richtigen Deutung dieser Gestalt, indem er einmal bei der Aufführung „Hedda Gablers“ sagte, dass dies — eine Frau im sechsten Monate ihrer Schwangerschaft sei

und dass dieser Zustand bloss die nicht verlockenden Besonderheiten ihrer Natur unterstreiche. Nur das Finale ihres Lebens — ihr Selbstmord — versöhnt uns mit ihr. Sie empfand die Leerheit ihrer seelenlosen Aesthetik und, für immer durch sie verkrüppelt, nicht im Besitze der Elemente für geistige Wiedergeburt, verlässt sie den Lebensweg. So die für die Dekadenzepoche typische Frau verstehen und beleuchten, so weise ihre ästhetische Vermessenheit, ihren Dämonismus entehren, konnte nur ein Künstler, der in den idealen Himmel kommender Zeiten schaut. Gleich Nietzsche hasst er alles Schwache, Konventionelle, Willenlose. „Der Wille macht den Menschen frei, ganz,“ sagt Brand. „Er stillt den Durst nach ewiger Wahrheit . . . Freudig und mutig schreitet er allen furchtbaren Versuchengen des Lebens entgegen. Auf dem Kreuzbaume sterben ist noch keine Tat, die Hauptsache — ist den Kreuzigungstod herbeiwünschen, ihn bei unsäglichen Leiden des Körpers und Verwirrungen der Seele herbeiwünschen. Darin besteht die Hauptverheissung der Erlösung.“ Gewiss, Ibsen spricht hier nicht vom Tode um des Todes willen, sondern vom Kreuzigungsleben um eines neuen hellen Morgens willen. Gleich Nietzsche hasst Ibsen den Haufen mit seinem Halb-Guten und Halb-Bösen, seiner feigen Herdenhaftigkeit. Oft nähert er sich der Predigt der völligen Unabhängigkeit und Einsamkeit, oft spricht er vom Aristokratismus des Charakters, des Willens, des Geistes, und sein „drittes Reich“ stellt sich ihm als ein Reich der höheren,

neuen Menschen dar, als ein Reich der Aristokraten. Aber das ist es, was der eigentliche Charakter des künstlerischen Talents bedeutet, der auch selbst der Logik eines Schriftstellers unmerklich die Richtung gibt. Trotz des weiten Schwunges von Hass und Bosheit gegen alles Flache, Willenlose, Lebensbanale, offenbart Ibsen in seiner Weltanschauung niemals jene anarchistische Idee, die in der Weltanschauung Nietzsches brennt. Er möchte, dass der in seiner Psychologie schwankend gewordene Mensch seinen Willen beherrscht, aber dieser Wille ist für ihn nicht so frei, wie für Nietzsche, nicht anarchistisch, nicht von der mystischen Welt losgelöst, sondern er muss das Werkzeug einer höheren Bestimmung sein, „eine Tafel, auf die Gott sein Wort schreiben wird“, wie Brand sagt. Die höchste Wahrheit für Ibsen ist nicht im Wirbel des individuellen Elements, sondern in der Entwicklung der Geistigkeit im Menschen. Er ruft beständig zur Revolution des Geistes auf. Einen solchen Sinn hat sein „Volksfeind“, sein „Baumeister Solness“, der Epilog seines künstlerischen Schaffens — „Wenn wir Toten erwachen.“ Er ruft zur Gesundung der Menschen, zur Zusammenfügung ihres Willens nach höheren idealen Gesetzen. In seiner Kunst erscheint er als ein echter Dramatiker: aus seinen Dramen quillt ins Leben der Strom eines erfrischenden Verstandespathos, und in dieser Hinsicht ist er einzig in der modernen Literatur. Seine Helden kennen alle Leiden der psychologischen Zwiespälte, aber er selbst, Ibsen, erscheint fast als ein nicht moderner

Mensch: er ist ganz, nordisch-grell, er ist mehr einer Statue, als einem Menschen ähnlich. Er durchdringt mit seinem Blick alle Regungen der modernen Seele, er ist aber trotzdem mehr Denker als Psychologe. Daher diese perspektivischen Verkürzungen der von ihm dargestellten Gestalten und Situationen, der Mangel an Farbentönen im künstlerischen Bilde, zeitweise eine gewisse Herbe, Eckigkeit, Trockenheit der dramatischen Handlung und im Dialoge. Sein Gedanke wird beständig durch Symbolik zu Ende gezeichnet, — bald mit märchenhaften, bald mit naturalistischen Bildern, die von der kalten Luft der schneebedeckten Bergeshöhen, der Fjorde und des uferlosen Meeres umwittert sind. Gespenster, phantastische Türme, Feuersbrünste, geheimnisvolle Wanderer, die von den Bergen kommen oder in die Berge sterben gehen — das ist sein poetisches Spektrum, in dem etwas Starkes und Kaltes, etwas die Vorstellung Abschreckendes und für den Geist Anziehendes lebt. Ein grosses Talent, einzig in seiner Art nach der Einheitlichkeit seiner Weltanschauung, ein Idealist im Grunde aller seiner künstlerischen Konstruktionen, ein Verkünder der idealistischen Kunst im Drama, selbst wiedergeboren im Geiste, aber ohne einen dekadent-fortschrittlichen Prozess in seiner Natur, und darum auch ohne Fülle künstlerischer Bezauberung. Er ist kraftvoll, aber er verfügt nicht über den Zauber allgemein verständlicher, allgemein menschlicher Farben, er ist prachtvoll in seiner Logik, aber oft auch machtlos in seinem Darstellungsver-

mögen. Er ist nur ein Vorläufer der kommenden Kunst.

Die französische Literatur führte der neuen Kunstbewegung einen neuen Strom zu. Baudelaire, Verlaine, Maeterlinck, noch eine ganze Masse grosser und kleiner Talente, wie Villiers d'Lisle-Adam, Huysmans, Mallarmée, erscheinen als die Vertreter der neuen Ideen in der Literatur, und hauptsächlich, was noch besonders charakteristisch für die romanische Rasse ist, — neuer Wahrnehmungen, Empfindungen, neuer Emotionen. Das ist eine scharf ausgeprägte emotionelle Bewegung in dem allgemein-europäischen literarischen Strome. Abseits von dieser literarischen Bewegung, die sich um eine bestimmte Gruppe konzentrierte, aber auch abseits von der naturalistischen Strömung, von der er ausging, steht der geniale Maupassant. Auf dem Gebiete der künstlerischen Novelle ist er das grösste Talent in der Welt. Er geht in seiner Schilderung geradezu auf geheimen Pfaden des menschlichen Körpers und der Seele, in ihren Berührungen, in ihren Uebergängen zueinander, und auf diesen Wegen sieht er, was niemand sieht. Eine jede Seite seiner Novellen lodert in gewissen persönlichen Stimmungen des Dichters selbst. Die von ihm geschilderten sinnlich-psychologischen Erscheinungen des Lebens werden von diesen Stimmungen angesteckt und verbrennen vor unseren Augen. Ihre natürlichen Farben und Formen werden gleichsam von Flamme und Rauch umfangen, die sich gegen den Himmel hinaufschwingen

und auf der Erde nur Asche zurücklassen. Der Leser erfasst, wohin das Schaffen des Künstlers strebt, sieht ihn selbst als sich über die bezauberndsten Versuchungen des Lebens emporhebend und fühlt sich in jenen zerstörenden Prozess hineingezogen, der, das Toben der alten Natur wortlos verurteilend, den Platz für den neuen historischen Menschen räumt. In diesem Sinne hat Maupassant viel mehr für die neueste Literatur getan, als viele moderne Dichter. Mit seinem Talent, in dem nichts Gekünsteltes, nichts Raisonnierendes war, das alles beleben konnte, was unter seinen scharfen Blick geriet, machte er die Sehnsucht des Unbefriedigtseins populär, diesen drückenden Schmerz des Menschen, der sich von der Gewalt seiner beschränkten fünf Sinne befreien möchte. Es ist, als ob der Künstler in sich Keime anderer Gefühle hätte, die über dieser Arithmetik der menschlichen Wahrnehmungen schweben. Er hatte in sich höhere geistige Stimmungen, ein Streben nach etwas Neuem, nicht Dagewesenem, auf Erden Unmöglichem, und diese Gefühle, diese Stimmungen, dieses Streben trug er in die Lesermassen. Trotz all ihrer Stupidität, trotz aller groben Missverständnisse in den Wahrnehmungen dieser grossen sinnlichen Kunst, schlossen sich die Lesermassen unbewusst den dekadent-fortschrittlichen Regungen seiner Persönlichkeit an, die in diesem vielbedeutsamen Punkte sich mit einer solchen, dem Haufen fremden, exotischen Dekadenz, wie es die Baudelaires ist, berührte. Er fing selbst eine gewisse Verwandschaft seines Suchens

mit den Schriften Baudelaires und seiner Schüler auf, und keine Kunst, als eben die Kunst Maupassants, bereitete in solchem Grade ein erneutes Verhältnis zu ihnen vor.

Baudelaire und Verlaine geben uns die reinen lyrischen Gesänge auf dem Boden der dekadenten Gefühle. Das poetische Talent Baudelaires ist ersten Ranges und furchtbar brennend. Es vereinigt einen klaren strengen Verstand mit einer gewissen Raserei in den Gefühlen. Das ist ein Mensch, der so tief das Böse in allen seinen Abarten kannte, dass er schon mit seinem klaren Verstand dessen Nichtigkeit begreift. In seinen Versen, in „Les Fleurs du mal", die als sein frühestes Werk erscheinen — nachher hat Baudelaire keine Verse mehr geschrieben — sucht er mit einer gewissen Verzweiflung nach dem Neuen im Bereiche der Empfindungen, im Bereiche der geheimsten Regungen der menschlichen Natur, und zum erstenmal merkt er die Linie der Dekadenz an. Er berührt die Saiten der menschlichen Organisation und alle ertönenden Klänge zerschlägt er in Dissonanzen. Er verfolgt die Nerven der menschlichen Seele bis zu den letzten dunklen Abgründen, in denen sich verschiedene Atavismen, verschiedene Perversitäten regen, jene Elemente, auf die sich der Mensch in seinem Dämonismus stützt. Er durchwühlte den ganzen Menschen, untergrub verschiedene seiner konventionellen Heiligtümer und spritzte sogar verwegen einigen frei-verehrten und zweifellosen Heiligtümern kochende Verneinung ins Gesicht.

In reiferen Jahren versuchte Baudelaire, der alles gekostet hatte, — auch Haschisch, auch Opium, schon abgesehen von Alkohol, — einige Lebensnormen wiederherzustellen, ohne die alles schwankend, unsicher wird, wie eine Illusion zerfällt. Aber hier ist Baudelaire schon nicht so stark, nicht so elementar hinreissend, obwohl eben in diesen seinen Schriften sich am besten sein persönliches Bild, sein eigenes Gesicht widerspiegelt — mit der ungeheuren, klugen Stirn, den brennenden Wolfsaugen, dem breiten sinnlichen Mund, der zu einer verächtlichen und verneinenden Grimasse zusammengezogen ist. Das ist nach dem Verstande hin eine Art katholischen Priesters mit römischer Dekadenz aus den Zeiten des Petronius in der Seele.

Die Poesie Verlaines im Gegensatz zu der blendenden, ausgeprägten Poesie Baudelaires besteht ganz aus zarten Klängen und Halbtönen. Er erhascht in der Seele jene Schattierungen, in denen die Farben aneinandergrenzender Bereiche der Sinnlichkeit zusammenschmelzen, und gibt dadurch eine neue Empfindung, indem er eine neue psychologische Wahrheit zeichnet, die Wahrheit der menschlichen Einheit. Wenn man sich an den persönlichen Charakter dieses Dichters erinnert — des Armen, Vagabunden, Trunkenboldes, des wollüstigen Liebhabers aller dunklen Spelunken, an seine innere Losgeschraubtheit bei Ekstasen der milden unmittelbaren Seele, — so wird dieses Chaos der Eindrücke und Empfindungen, die in eine neue musikalische Melodie übergehen, vollständig klar.

Das ist ein grenzenlos freier Dichter der Gegenwart, der sich ganz den Vibrationen seiner Natur überlässt, der weder der Hypnose der öffentlichen Meinung noch der Disziplin des Verstandes untertan ist. Seine Poesie ist der Wahn eines bacchantischen Lebens, verzauberte Träume eines zarten Phantasten, der sozusagen der brutalen Wirklichkeit zum Trotz denkt und fühlt, indem er ihr nur Impulse für seine Stimmungen, für seine Kunst entlehnt. Die erste beste Kokotte einer dreckigen Pariser Hintergasse kommt ihm als eine Madonna vor, vor der er bereit ist, alle Tränen seines kranken Herzens auszuweinen. Manchmal verfällt er in Gotteslästerung und plötzlich, seine Seele dadurch überspannend, wirft er sich dem katholischen Kult in die Arme. Man darf sagen, dass eben die zarte, in moderner Art zarte Seite seiner Organisation, ihn seiner schroffen Ganzheit in der Richtung des heidnischen Individualismus beraubt. Der talentvolle Kritiker Remy de Gourmont hat ihn mit Recht einen „Satyr“ genannt, „der dem Läuten der Kirchenglocken zuhört“. Inmitten der Ausbrüche seiner Natur lauscht Verlaine der Stimme seines Geistes.

Maeterlinck ist eine literarische Erscheinung aus dem neuesten Abschnitte der dekadent-verjüngenden Kunst. Dichter, Dramatiker und Denker, schreibt er in den Farben des reinsten Idealismus. Seine Gedichte enthalten viele gekünstelte Bilder. In seinen Dramen, besonders in denen seiner früheren Periode, ist viel nebelhafte Symbolik, durch die der talent-

volle, noch nicht abgerundete Künstler hervorschaut. Es ist zu sehen, dass Maeterlinck irgendwohin geht, etwas sucht, etwas schon ertastet hat, aber zugleich ist es klar, dass er noch nicht Herr der Form geworden ist, in der er seine Stimmungen, seine Ideen verkörpern könnte. Er hatte den glücklichen Gedanken, die menschliche Existenz auf dem Hintergrunde des Grenzenlosen, für die menschliche Vernunft ewig Dunklen, auf dem Hintergrunde des mystischen Elements zu schildern, sozusagen den kleinen und schwachen Menschen der namenlosen, metaphysischen Wahrheit gegenüberzustellen. Aber die Ausführung dieses Gedankens, sogar in seinen besten Werken, hat keine wahre Kraft. Dies alles ist gut nur als Vorwurf, als eine Andeutung auf etwas für die moderne Kunst Wichtiges und Nötiges. In zahlreichen Essays aus derselben Periode offenbart er uns mit grosser Freiheit, aber ohne diesen Zubehör des unvollkommenen künstlerischen Schaffens, dieselben Ideen, und diese Essays machen einen gewinnenden Eindruck. Die Stimme des Idealismus tönt hier leise, zart und vorsichtig. Das ist echte Poesie in der Form halbagitatorischer Publizistik. Man darf sagen, dass diese leisatmende Sprache die stärkste Seite seines Talents ist, und vergeblich wünscht Maeterlinck sozusagen den Timbre seiner Stimme zu ändern, ein lautes Wort erschallen zu lassen, vor den Zuschauern eine scharf ausgeprägte, plastisch-kräftige Gestalt hinzustellen, nach Ibsenscher Art eine grosse Willenskraft zu schildern, die das Leben

nach den Ideen der neuen Schönheit umbilden könnte: dies alles steht nicht in seinen Mitteln. In dieser Hinsicht erscheint seine „Monna Vanna", die in kurzer Zeit die Runde durch die modernen Theater gemacht hat, als eine ausgesprochene Abirrung von seinem echten Wege, als eine Vergewaltigung seines eigenen Talents, als die eines ernsten Menschen unwürdige Konzession an die Massennachfrage auf die italienische Renaissance, eine Nachfrage, die nebenbei bemerkt schon im Abnehmen begriffen ist. Hier ist alles auf laute Deklamation, auf theatralische Effekte berechnet, die Maeterlinck selbst in seinem vortrefflichen Essay „Die Tragödie des Alltäglichen" verworfen hat. Aber gleichzeitig mit diesem lärmenden Drama erschien sein neues Buch „Der begrabene Tempel", wo in einigen Essays nach früherer Art vornehme Gesänge des Idealismus leise ertönen, halbträumerische Aphorismen sich in einem milden Glanze bewegen und wiegen und jene inneren Elemente des Menschen hervorgehoben werden, die ihn trotz seiner rationellen Kräfte erlösen und ihn auf neue Wege hinausführen.

Man muss in dieser Bewegung noch den genialen Wahnsinnigen Edgar Allan Poe erwähnen, den schon Baudelaire ins Französische übertragen hat, der aber in der letzten Zeit besonders verständlich geworden ist. Das ist ein Halbgott der modernen Dekadenz, der, dank neuer Uebersetzungen, in Russland populär zu werden beginnt. Er wird zum Teil von Mereshkowski und hauptsächlich von Balmont übersetzt.

Edgar Allan Poe brachte in die Kunst eine grelle irrationale Welle hinein. In gewissem Grade als pendant zu Maeterlinck rieselt aus der anglo-amerikanischen Literatur das blasse, klare Bächlein des philosophierenden Moralisten Emerson, der in manchem an Carlyle erinnert. Als wirkende Kräfte in der modernen Kunst erscheinen der Italiener Gabriele d'Annunzio und der deutsche Dramatiker Gerhart Hauptmann. Diese Dichter, besonders Hauptmann, sind von einer ganzen Plejade neuer Kräfte umgeben, die vielleicht nicht minder bedeutend sind, wie z. B. Liliencron, Dehmel, Schlaf, Schnitzler u. a. Ich spreche aber von jenen, deren Namen sozusagen für Russland schon lebendig sind und Material für eine mehr oder minder abschliessende Charakteristik geben. Gabriele d'Annunzio — ein dichterisch-schriftstellerisches Talent von einem vollendeten Typus. Ein Italiener vom echten Schrot und Korn, mit einer Glut im Blute, mit einer wollüstigen Phantasie. Trotz der dekadenten Losgeschraubtheit der Seele und Nerven, übergiesst der Künstler seine Werke mit einer einheitlichen Stimmung, durchglüht sie mit einer Leidenschaftslava. Seine Romane schildern immer Willensregungen, aber Regungen eines kranken Willens, und deshalb hat die Leidenschaft bei ihm, die nichts anderes, als die Wiederspiegelung des Willens in der emotionellen Sphäre ist, ein pathologisches Kolorit. Zu diesen Eigenschaften seines Talents, das für Italien, besonders für das moderne Italien, das sich auf den unverausgabten Ueber-

resten der lateinischen Renaissance regenerieren möchte, so typisch ist, müssen noch die Züge, die mit der Persönlichkeit d'Annunzios verbunden sind, hinzugefügt werden — eine Affektiertheit auf dem Boden literarischer Neuerungen, eine Selbstberauschtheit und ein Posieren. Das ist ein Maniak seiner dichterischen Berücktheit, ein Maniak seines Erfolges, seines Ruhmes, mit dem er reklamenhaft den Namen der Duse, dieser genialen und vornehmen Vertreterin in der neuesten Bühnenkunst, zu verknüpfen verstanden hat. Trotz all dieser abstossenden Mängel ist d'Annunzio ein echtes Talent, ein echter Dichter, und alles, was er schreibt, ist voll feinster Schattierungen, in denen nach natürlicher Reihenfolge der Begabungen die zarten Farben Raffaels und die giftigen Blüten aus der Schule Verrocchio-Leonardo da Vinci schillern. Unter seinen verschiedenen banalen Zeitgenossen und Landsmännern, wie z. B. der berühmt gewordene Rovetta, erscheint d'Annunzio als eine wirklich lebendige Kraft.

Endlich Hauptmann — dieser deutsche Tschechow in der modernen Literatur. Er ist milde, zart und trauernd, bei ihm sind Noten vorhanden, die die Seele ergreifen. In seinen Werken ist jener Klang des Gewissens zu vernehmen, jener Klang eines feinen und vornehmen Geistes, dem er ein ganzes Stück, „Die versunkene Glocke", gewidmet hat. Im modernen Kampf des Dämonismus mit dem Idealismus stellte sich Hauptmann auf die Seite des Idealismus, was besonders deutlich in seinem „Michael Kramer" zum

Ausdruck kam. Im Moskauer Künstlerischen Theater, im Spiele Stanislawskis, wurde dieses Stück, trotz der koloristischen deutschen Besonderheiten, als ein einheimisches Werk, als ein Werk des russischen Schaffens aufgeführt. Die anderen Werke Hauptmanns, wie „Einsame Menschen", „Hannele", „Fuhrmann Henschel", „Friedensfest", sind gleichfalls in Russland sehr populär eben deshalb, weil in ihnen, wie überall, Hauptmann jenen Zwiespalt des körperlich-seelischen Menschen mit seinem Geiste zeigt, der im wahrhaft-künstlerischen Schaffen in der Richtung des Idealismus gelöst wird und gelöst werden soll. Er hat auch Sehnsucht nach dem neuen Menschen, nach einer neuen sozialen Wahrheit, Träume und Ahnungen, die nach einem „andern Ufer" streben. Er ist nicht so grell wie d'Annunzio, nicht so weise wie Maeterlinck, nicht so kolossal mächtig wie Ibsen, er ist aber vortrefflich in seiner Vornehmheit und fruchtbringend für die Gegenwart. Er ist der Liebling nicht nur Deutschlands allein, sondern der ganzen Welt.

Das sind die bedeutendsten Erscheinungen der modernen europäischen Literatur. Gewiss, man darf nicht daran denken, in einer kurzen Untersuchung der Fragen des modernen Idealismus ein mehr oder minder vollständiges Bild dessen zu geben, was in ihr geschieht. Ich verweilte nicht bei einer ganzen Reihe von Namen, die für das gegenwärtige Moment bedeutsam sind. Mir war es nur wichtig, durch der russischen Gesellschaft schon bekannte literarische

Erscheinungen, einige Züge der idealistischen Gärung im Leben Europas anzumerken. Indem wir das Vorhergehende verallgemeinern, gelangen wir zu folgendem Schlussergebnis. Diese ganze jüngste Literatur zeugt davon, dass der alte körperlich-seelische Mensch sich im Prozesse der Zersetzung, des Zerfallens befindet, dass er sich selbst, dass ihm seine Natur lästig geworden ist, dass er in eine andere Zukunft schaut und dass gerade durch seine dekadente Zersetzung er schon einige Wege zu einer neuen Zukunft andeutet. Dieser dekadente Prozess erwies sich auf europäischem Boden als unvermeidlich: der europäische Mensch ging durch zahllose Kulturphasen hindurch, durch ganze Reihen sich ablösender Formen des bürgerlichen Lebens und der politischen Ideen, in denen er Erleichterung für die Gebrechen seiner körperlich-seelischen Existenz suchte. Er ging durch diese Phasen nicht nur mit dem Verstande, sondern sozusagen mit seiner ganzen Verfassung, er ging durch Revolutionsstürme hindurch, kostete den Reiz und die Trivialität der parlamentarischen Kämpfe mit ihren packenden Debatten und den groben Skandalen in kritischen Augenblicken. Was alles erprobte nicht der moderne Europäer, der fast unter der Last seiner historischen Vergangenheit, seiner Kultur gebeugt geht! Er erduldete den ganzen Druck einer solchen eitel-egoistischen und grausamen Monarchie, wie die französische, erreichte in Frankreich eine Republik mit allgemeinem Stimmrecht und erlebte endlich einen erschreckenden Sieg des Militarismus vor

den Augen der ganzen Welt in der schmachvollen Dreyfusaffäre. Ein weltlich-gebildeter Mönch sagte mir während meines Aufenthaltes auf dem türkischen Athos: „Diese Dreyfusaffäre allein genügt, um sich von ganz Frankreich lossagen zu müssen". Einen solchen verblüffenden, abstossenden Eindruck machte auf ihn, in der lautlosen Zelle des Panteleimonschen Klosters, diese rasende Hetze gegen den jüdischen Offizier um der Interessen des republikanischen Militärs willen. Durch welche Träume von einem freien Staat ging der moderne Europäer hindurch und welch einen Alpdruck erlebte er! Er stiess mit dem Kopfe gegen Wände an, manchmal durchschlug er diese Wände, ertastete irgendwelche zeitweilige soziale Wahrheiten mit einem wahrhaft menschlichen Glauben an seinen menschlichen, sozialen Sieg. Er gelangte endlich zum Pessimismus, zur Empfindung seiner menschlichen Ohnmacht. Jetzt beginnt er zu begreifen, dass eine ausschliesslich politische Änderung, ohne eine ökonomische, noch keine Rettung bringen wird, aber für eine Umgestaltung der ökonomischen Ordnung vom Grunde aus schon neue Faktoren, neue geistige Kräfte nötig seien. In diesem Moment bleibt er auf dem Scheidewege der alten und neuen Wege stehen und fühlt, dass die Rettung nicht nur in der Kombination äusserer Kräfte, sondern auch in der Verjüngung seiner inneren Welt zu suchen sei. Dabei legen einige in diesem verjüngenden Prozesse dem rein persönlichen Moment Bedeutung bei, wie die Dekadenten mit der Nuance des sogenannten

Egotismus. Andere schauen weiter — durch den verjüngenden Prozess der Persönlichkeit in die menschliche Gesellschaft, in das menschliche Meer, in jene unklaren Perspektiven der Zukunft, in die die grossen Idealisten der Welt immer schauten. Oh, dieses Europa, dieses furchtbar kluge Europa, was hat es nicht alles erduldet! Seine Fabriken und Werke poltern, indem sie ganze Wolken von Tauschwerten hervorschleudern, seine zentralen Eisenbahnstationen entsenden in einem Augenblick nach allen Seiten viele, wahnsinnig dahinjagende Züge, seine vervollkommneten Druckereien verstreuen in die Welt Milliarden von Druckbogen. Es lärmen seine Parlamente und Orkane von Klängen ertönen aus seinen Theatern, Konzertsälen und Tingeltangeln. Alles lebt, alles bewegt sich, alles geniesst und quält sich, umfangen von Dunst und Sehnsucht. Welch Entsetzen des Lebens inmitten der blendenden Poesie des Lebens! Diese im Kämpfen und im Denken unermüdlichen Europäer, die einem jeden lebendigen Menschen durch ihr Temperament teuer sind, einem jeden, der nicht in der östlichen Ruhe eingeschlafen ist, schreien schon darüber, dass das Schreien ihnen zuwider geworden ist, dass ihnen Stille, eine neue, höhere Wahrheit nottut. Und wer kennt die Wege der Geschichte? Möglich, dass sie diese Wahrheit finden, ihre Rettung, ihre Freiheit in der geistigen Verjüngung ihres Wesens, ihrer körperlich-seelischen Natur erlangen werden. Oh, dieses in seinen Kulturqualen, selbst in seinen Verirrungen und Sünden heilige Europa!

V.

Die russische Literatur ist auch mit dem Suchen des neuen Menschen, der neuen Schönheit beschäftigt. Aber ihrem Charakter nach unterscheidet sie sich merklich von der europäischen Literatur. Sie ist weniger kompliziert, sie umfasst nicht so viele verschiedenartige Kulturströmungen, aber in ihren bedeutendsten Vertretern strebte sie immer danach, zum echten göttlichen Worte zu werden, — begonnen von Lomonossow und Dershawin bis auf den heutigen Tag. Während ihrer ganzen Existenz suchte die russische Literatur Gott. Sie war noch nicht von der zehrenden Sehnsucht der modernen Seele berührt, sie blühte noch in erster Jugend, aber in ihrem Mittelpunkte stand schon die religiöse Frage, in weiter und dabei freier Deutung. In dieser Hinsicht kann Puschkin als der Ahnherr der ganzen modernen Literatur bezeichnet werden, in dem der reale Inhalt und die ideale Sehnsucht des russischen Lebens vereinigt sind. Man darf sagen, dass die ganze spätere russische Literatur in ihren höchsten Vertretern nach dem Bilde und Urbilde der Puschkinschen Kunst geschaffen wurde. Aber Puschkin ist ganz harmonisch und einheitlich, während die auf ihn folgende Kunst schon sich in ihren realen und idealen Elementen zu zerspalten anfängt. Gogol hat zuerst diese zwei Welten zerteilt, die Welt der menschlichen Trivialität und die der menschlichen Heiligtümer, und stellte sie resolut gegeneinander. Das ist vielleicht

der tragischste Mensch in der russischen Literatur, stark in seiner Genialität, aber, wie seltsam dies auch klingen mag, berückend nur in seiner humoristischen Malerei, in der realen Seite seines Schaffens und ohne Anziehungskraft, wenigstens für die Masse, in seinen idealen Ausbrüchen. In ihm sind schon einige, rein moderne innere Prozesse vorweggenommen, in ihm verurteilt streng der Geist die alte körperlich-seelische Natur, er ist aber noch nicht frei in seinem Aufschwung zu Gott und er findet keine Stütze in seiner menschlichen Persönlichkeit. Daher alle seine Verzückungen auf dem Boden der Religion, seine asketischen Selbstfolterungen, daher seine Ohnmacht, jene neue positive Kunst zu schaffen, von der er so flammend träumte. Er streckte seine ausgezehrten Hände gegen den Himmel empor, aber eben in den Minuten seiner geistigen Ekstasen lässt sich auf ihn der schöpferische Segen nicht herab: in diesen Augenblicken erstarrt in ihm sein körperlich-seelisches Wesen, und in ihm, in diesem körperlich-seelischen Wesen, sind alle Farben des künstlerischen Ausdruckes, jenes Prisma, in dem der weisse Strahl der abstrakten Wahrheit in das Sonnenspektrum zerfällt. Er will nicht mehr die frühere Kunst, er will über die Welt nicht mehr lachen, er will ihr Wege zur Erlösung zeigen, weil er, wie niemand in seiner Zeit, empfand, dass die Welt der Erlösung und der Verjüngung bedürfe. Aber in ihm wurde nicht jener neue Puschkin geboren, der irgendwann die grosse Tat der Wiedergeburt der russischen Kunst vollziehen, der sie im Geiste der

neuen Harmonie zwischen dem körperlich-seelischen und dem geistigen Menschen, im Geiste des Puschkinschen „Propheten“, neu beleben wird. Und bis zum letzten Augenblick seines Lebens schaut Gogol mit Vergötterung auf Puschkin, wie auf einen blitzenden Stern, der die Wahrsager der russischen Literatur zu der Krippe des neuen Menschen, zu der Krippe der neuen Kunst führt.

Diese Liebe zu Puschkin, als reiner Ausdruck der künstlerischen Natur Gogols, bildet das gesundeste und prächtigste Motiv seines inneren Lebens, weil er im Bereiche seiner geistigen Träume und logischen Konstruktionen verschiedenen griechisch-katholischen Schlichen verfällt, die seiner slavischen Natur fremd sind. Er schaut auf das russische Leben durch die metaphysischen Schemen der byzantinischen Welt, die sich glänzend bei einem solchen Manne, wie Johannes Chrysostomus, erschliessen — auf ihrem Boden, unter ihrem Himmel, im entsprechenden Moment der religiösen Evolution, — die aber schon kraftlos, tot und tötend in anderen Zeiten und bei anderen historischen Aufgaben sind. Möglich, dass in dieser Periode seines Sehnens und Suchens Gogol das ganze russische Leben in eine „dunkelschauende“ altertümliche Ikona verwandeln wollte, in dasselbe Züge gottgesalbter Gewalt pflanzen, sozusagen diesen ganzen komplizierten Kult der byzantinischen Religiosität und byzantinischen Märtyrertums in ihm gewalttätig abbilden wollte. Aber das russische Leben, das zu seinen Aufgaben berufen, das in seinen volkstüm-

lichen Zügen und nationalen Möglichkeiten gross ist, strebte immer und wird immer danach streben, seinen eigenen ikonographischen Stil anzunehmen, sich zu Gott in den Formen seiner eigenen Individualität mit dem Geiste zu erheben. Dieser Mensch, der nach russischer Art lachte, nach russischer Art weinte, und der so prachtvoll in seinem Lachen, in seinen Tränen war, musste dem Druck der komplizierten, genialen, aber von Russland und der Gegenwart fernen, byzantinischen Ideen erliegen.

Als der direkte Fortsetzer Gogols erscheint Dostojewski. Das ist die zentralste und in gegenwärtiger Zeit die einflussreichste Gestalt nicht nur in der russischen, sondern auch in der Weltkunstliteratur. Das ist ein Mensch, der wirklich in die letzten Abgründe der menschlichen Natur hinabgestiegen ist und sich in die höchsten Sphären der menschlichen Geistigkeit erhoben hat. In seinen Romanen schilderte er, wie kein zweiter in der Welt, die ganze Hölle der menschlichen Zerrissenheit und liess, wiederum wie kein zweiter in der Welt, den segensreichen Zauber der menschlichen Umgestaltung, der körperlich-psychologischen Verjüngung unter dem Wehen des Geistes empfinden. Das ist eine Art Titan, der alles umfasste, alles in sich aufnahm, durch alles hindurchging und alles in ein feuriges Chaos verwandelte. Indem er seine Wahrnehmungen bis zu den letzten Verfeinerungen und alle seine Gefühle bis zu Verzückungen führte, ging er bis an die eigentliche Grenze seiner menschlichen Organisation, und auf dieser Grenze

des Persönlichen und Unpersönlichen, des Menschlichen und Mystischen, erblickte und begriff er, dass die Welt nach neuen Formen und neuen Wahrheiten strebe. Darauf beruht das grosse Interesse an seinen Werken im gegenwärtigen Moment. Gleich Nietzsche erscheint er als die Krönung der modernen ideellen Welle, die durch den Sturm der neuen Interessen und der neuen Aufgaben emporgeworfen wurde. Wenn wir tiefer die Art seines Schaffens betrachten, diese seltsamen Bilder, mit denen seine Romane überfüllt sind, so werden wir sehen, dass Dostojewskis Analyse geradezu den Menschen chemisch in seine Elemente zerlege, ihn im Prozesse seines Zerfallens und seiner Umgestaltung in ein neues Wesen zeige. Man darf sagen, dass Dostojewski als ein echter Vorläufer der ganzen modernen Dekadenz auf dem russischen Boden erscheint, obwohl eben die dekadenten Züge seines Schaffens von einer ganzen Aufschichtung philosophischer Ideen, von einem ganzen System von Begriffen bedeckt sind, die geradezu weder dem Künstler noch dem Leser gestatten, sich auf die Momente der Zerlegung zu konzentrieren. Die Linie seines Schaffens läuft weiter, eilt mit schwindelnder Schnelligkeit, indem sie die Aufmerksamkeit in neue Perspektiven dieser erstaunlichen Kunst lockt. Die Dekadenz ist bei ihm vorhanden und übertroffen. Was ist Fedor Pawlowitsch Karamasow, wenn nicht ein Dekadent auf dem Boden der Sinnlichkeit und aller Fragen des Geistes? Und überhaupt das ganze Karamasowsche Geschlecht, begonnen mit diesem

alten Satyr und beendet mit Smerdjakow einerseits und Aljoscha andererseits, trägt in sich charakteristisch-dekadente Elemente. Hier sind alle betäubenden Gifte und alle wollüstigen Verzückungen des Menschen durchmischt, der dem Untergange seiner Natur entgegenschreitet und in diesem Untergange selbst von unerwarteten Offenbarungen berührt wird. Alle Karamasows sind krank, sie alle zersetzen sich, alle sie fallen in die Abgründe ihrer Sinnlichkeit und alle sie rufen aus den Abgründen ihres Stürzens und ihrer Zersetzung den Himmel an. Alle sie finden einen Geschmack an „jungen Hässichkeiten", alle sie wissen, was ein „Ungeziefer der Wollust" bedeutet, alle sie sind in gewissen Minuten bereit, den Schmutz der Welt zu kultivieren. Sogar Iwan Karamasow erregt, trotz seiner Geistigkeit, schlimme Ströme in der jungen Lisa Chochlakow und streut ein verderbliches Samenkorn in die Seele Smerdjakows. Und es handelt sich hier nicht nur um seine theoretische Dämonomanie, sondern eben um den Karamasowschen Zug seiner Natur, die alles, was sie berührt, mit ihrer Fäulnis ansteckt. „Die Brüder Karamasow", wie einige andere Romane Dostojswskis, wären ein echtes dekadentes Buch, wenn hier, im Roman, im Gegensatz zum Karamasowtum, nicht eine ganze Welt anderer Menschen, anderer Beziehugen in den Zügen der griechisch-orthodoxen Heiligenbildermalerei geschildert worden wäre. Es scheint, dass der Künstler auf diesem Wege zu den letzten Lösungen aller Lebensdisharmonien gelangt sei, die Wirklichkeit in ihrer

Zersetzung übertroffen und ihr ewiges ideales Urbild gezeigt habe. Wirklich, aus diesen Seiten des Romans rieselt die erfrischende Kühle einer hohen Wahrheit, in ihnen empfindet man eine Berührung mit gewissen höheren Welten. Die vornehmen Halluzinationen des grossen Geistes bezaubern die Vorstellung und beruhigen sie für einige Zeit durch das Bild der stillen Einsiedelei am Rande des freien Waldes. Aber sie beruhigen nur für eine äusserst kurze Zeit, weil eben hier, auf diesen Seiten, der freie Geist gewisse Vergewaltigungen, gewisse Bürden, gewisse Ketten bemerkt. Leicht und ungezwungen strömen die segensvollen Worte Sossimas, der zu allen menschlichen Schwächen und Lastern herabstieg, ein Lächeln spielt auf seinen blutlosen Lippen, inzwischen empfindet man aber in seinem ganzen Wesen, in seinem ganzen Leben, in diesen seinen absichtlichen Verbeugungen vor dem rasenden Leiden der Karamasows, eine grosse, hohe, ideelle Anstrengung, die aber in manchem unfrei und drückend ist. Der Künstler symbolisiert während der ganzen Zeit durch ihn das verwickelte System seiner Ideen — Ideen, die nicht modern und sogar nicht einmal russisch sind. Diese Ideen sind byzantinisch. Trotz der ganzen Kraft seines Genies und trotz der ganzen Kraft seiner nationalen russischen Schreibweise, besiegt Dostojewski nicht im Leser, im freien Leser, die Empfindung des Gegensatzes zwischen der russischen Geistigkeit und jener metaphysisch-verwickelten, byzantinischen Geistigkeit, deren Einfluss er selbst verfiel und die er so

leidenschaftlich ins russische Leben umprägen wollte. Die historische Einwirkung von Byzanz auf die russische Wirklichkeit war so gross, dass dem russischen Menschen es manchmal schwer ist, sein ursprüngliches Element von dem ihm aufgezwungenen Element abzusondern, sein eigenes Verhältnis zur Gottheit unter der Hypnose der fremden religiös-poetischen Symbolik zu empfinden, auf diesem Boden freie Verkörperungen für seine Ekstasen zu entdecken. Ihm kann es scheinen, dass Sossima, in seinem Mönchsrock, in seiner Klosterzelle ganz russisch sei. Indem er das Mönchsgewand anzieht und in das verwickelte System der griechisch-byzantinischen idealen Urbilder, mit ihrer Plastik und ihrem Kult, mit ihrer Ästhetik und Philosophie, eintritt, nimmt der russische Mensch irrtümlich an, dass er seiner Natur treu sei. Aber hier ist eine Illusion, eine gefährliche Illusion, weil es sich hier nicht um eine natürliche Unterordnung einer niedriger stehenden Volksindividualität unter eine andere, stärkere, sondern um eine künstliche Vereinigung zwei miteinander unversöhnlicher Typen handelt. Auf byzantinischem Boden erscheint der russische Mensch, sogar der stärkste und grösste, immer überspannt.

Diese Überspanntheit bildet auch einen Wesenszug in der schriftstellerischen Persönlichkeit Dostojewskis. Sie ging durch sein religiöses Bewusstsein, durch seine Kunst hindurch und äusserte sich besonders deutlich in seiner Publizistik. In der Religion erscheint er als der Apostel der griechisch-ortho-

doxen Metaphysik, als ein Apostel des Christus-Pantokraten, der vielleicht im Evangelium nicht vorhanden ist, dessen Idee ein Amalgam von christlicher Theophilie und griechisch-römischer Herrschaft darstellt. Die Religion verwandelte sich für ihn in ein System von Symbolen, in ein verwickeltes, künstlerisches und die Vorstellung hypnotisierendes System. Die Zauber dieses Systems halten sein unmittelbares religiöses Gefühl gefangen. Er tritt niemals aus dem Schema der byzantinischen Theologie heraus, und deshalb ist auch an seiner Verteidigung Gottes der Zug einer gewissen Raserei, einer gewissen Wollust, die an und für sich mit einigen Seiten Gott verleugnet. Daher diese furchtbare Kraft im dämonischen Zuge seines grossen künstlerischen Talents und eine gewisse Überspanntheit in seinem religiösen Empfinden. Daher diese Liebe zur sinnlichen Plastik, aber eben symbolischen Plastik, weil im System, das er verehrte und das, nach dem Kontrast zu dem oberflächlichen Positivismus seiner Zeit, seinem grossen Bedürfnis nach Metaphysik und Mystik ein Entzücken gab, nichts frei lebt, alles im Dienste von irgend etwas steht. In den Schilderungen seiner Helden ist überall Plastik, überall gewisse plastische Symbole, mit denen er seine Idee experimentell beweist. Überall ist bei ihm ein sprechendes, verheissendes Fleisch, eine Verheissung durch das Fleisch, und dasjenige, was diesem Fleische innewohnt und durch das Prisma der bewussten Begriffe und Ideen noch nicht wahrgenommen ist, existiert gleichsam nicht

für ihn. Deshalb fühlen wir uns beim Lesen der Werke Dostojewskis, in denen während der ganzen Zeit von dem Kampfe zwischen dem göttlichen und fleischlichen Element die Rede ist, in denen die ganze menschliche Psyche sozusagen in den Linien und Formen des Körpers gezeigt wird, in einer fast fleischlosen, phantastischen Welt. In dieser Kunst des russischen Johannes des Theologen offenbart sich vor uns ein grosser, aber kein freier, sondern ein bezauberter Geist. Indem er das russische Leben schildert, dem der Byzantinische wirklich auf historischem Wege eingeimpft wurde, verleiht er ihm noch von selbst einige ergänzende byzantinische Züge, eine gewisse Feurigkeit, Angespanntheit, die mit seiner schriftstellerischen Weltanschauung verknüpft ist. Dabei verfällt der Apostel der Orthodoxie in Fehler, die eben so kolossal sind, wie die Offenbarungen seines wahnsinnigen Genies, ebenso gewaltig, wie sein Genie. Das Leben ist weiter als der genialste Verstand, und das russische freie und sogar unter dem eisernen Stab von Byzanz rebellierende Leben enthält viele Elemente, die in die freien Fernen der Geschichte laufen und die Dostojewski zurückhalten, seinen Pantokraten unterwerfen möchte, die er aber nur wütend zu hassen vermochte. Dieses russische Leben in seinen publizistischen Aufsätzen behandelnd, wurde er manchmal zu einem Grossinquisitor, der in dieses Leben Blitze seiner Flüche schleuderte. Bei der furchtbaren Kraft seiner Abstraktion wollte Dostojewski alles

heiligen, alles kanonisieren, und alles, was im russischen Leben den Charakter historischer Grundpfeiler hat, hob er hoch über dasjenige empor, was darin an Unversöhnlichem und Protestierendem ist. Daher seine Wut gegen den russischen Nihilismus, daher seine Exaltation in den Urteilen über die slavische Aufgabe, daher seine verächtlichen Grimassen den Polen, den Juden gegenüber, diese ganze Konvulsion der nationalen Eigenliebe, die in einem gewissen Teil der russischen Publizistik die Instinkte einer Art von Menschenfresserei förderte.

Also das ist es, was Dostojewski in der Bewegung der modernen Literatur bedeutet. Er zeigte in idealistischem Lichte die innere Zerspaltung des Menschen, er zeigte, dass diese Zerspaltung sozusagen nicht fatal sei, dass sie im Prozesse der menschlichen Entwicklung mit Ekstasen ende, die „voll Vernunft und letzter Ursache“ sind und nach neuer Art den Menschen zusammenfügen. Er suchte den neuen Menschen, der in sich die Regungen seines Geistes einheitlich verkörpert, und schuf in dieser Richtung solche erstaunlichen ikonographischen Bilder, wie Aljoscha, Sossima, Myschkin. Damit warf er ein gewisses religiöses Licht auf den ganzen dekadenten Prozess der Gegenwart. Aber, indem er den geistigen Menschen dem körperlich-seelischen gegenüberstellte, das göttliche Element der menschlichen Natur, und in der Literatur den Weg für eine neue Ikonographie anmerkte, drückte er durch die byzantinischen Überlieferungen den eigentlichen Hori-

zont des menschlichen Geistes zusammen, seinen Inhalt, seine Ideen, sozusagen seine ganze Verfassung. Deshalb sind sogar an den besten, idealsten Bildern seines Schaffens Züge einer „schwarzsehenden" byzantinischen Ikonographie, die viele von ihm abschrecken. Deshalb erscheint er trotz seines erstaunlichen Genies nicht als der Gott der Gegenwart.

Als der Gott der Gegenwart erscheint auch nicht Tolstoi, diese heldenhafte Gestalt in der Weltliteratur. Wenn ich von Gegenwart spreche, verstehe ich darunter jene Züge dieses Moments, die in die Zukunft schauen, aus denen etwas Neues entsteht. Im weiteren Sinne dieses Wortes, d. h. in der Gegenwart, die zahllose, aber schon zu Ende brennende Kräfte der Vergangenheit in sich enthält, ist natürlich Tolstoi die zentralste, die anziehendste Gestalt. Sein künstlerisches Genie ist erstaunlich grell und erstaunlich gehaltvoll. Er umfasst alle Schichten des russischen Lebens, und die russische Natur ist in seinen Werken von den verschiedenartigsten Seiten offenbart. Hier hat man ihre körperliche und ihre ganze seelische Beschaffenheit ohne Anspannungen, ohne Konvulsionen. Und als ein wahrer Künstler, der in dieser Hinsicht Dostojewski übertrifft, gibt er eine ganze Masse von Formen und Farben auf dem Gebiete dieser russischen körperlichen und seelischen Beschaffenheit, die er in keinen bewussten Gedanken einfügt. Das sind keine konventionellen Zeichen, keine Symbolisierung durch das Fleisch der abstrakten Metaphysik, sondern einfach die menschliche Natur,

die Gott weiss wohin geht und wozu eben in solcher Gestalt existiert. Das hier ist echte freie Kunst, eine Darstellung des fleischlichen Menschen, die mit nichts ihrer Vollkommenheit nach verglichen werden kann. Das ist echte Malerei des Wortes, vor der die Farbenmalerei aller Rjepins der Gegenwart zusammengenommen erblasst. In dieser Malerei ist Tolstoi furchtbar national, man darf sagen, — ungeheuer volkstümlich. Hier ist das ganze russische Leben, das langsame, leise heranreifende, sich wie das breite russische Getreidefeld unter einem kühlen Windeshauch leiswiegende Leben. Und manchmal scheint es, dass die russische Kunst hier ihr letztes Wort gesagt habe, dass hier alle ihre Linien zusammengelaufen seien, dass sie sich hier mit einem Zauberkreise umschlossen habe. Man liesst Tolstoi, und, ausser der rein künstlerischen Bezauberung, gerät man in den Zauber einer hohen sittlichen Ehrlichkeit, eines gesunden und hellen Verstandes, der keine begeistert gehobenen Worte ausspricht, sondern in einfachen Worten und einfachen Bildern redet. Manchmal scheint es, dass dieser gesunddenkende, ehrliche, tiefernste Verstand auch geradezu das ganze russische geistige Element sei, dass in anderer Gestalt dieses geistige russische Element nicht existiere. Im Namen der einfachen Wahrheit, im Namen des körperlichen und seelischen Wohls des Menschen, führt dieser nach volkstümlicher Art kraftvolle und grenzenlos kühne Verstand einen Kampf mit zahllosen Vorurteilen der Geschichte. Man kann sich keinen

grelleren Kontrast zu allem Byzantinischen denken, als den, den das Philosophieren Tostois dazu bildet. Er tobt wirklich um Christi willen, in völliger Freiheit, ausserhalb einer jeden historischen und metaphysischen Hypnose, und in diesem Ungestüm fühlt man etwas wahrhaft Russisches, wenn auch vielleicht nicht ganz Evangelisches. Freiheit ist hier viel, jene Freiheit, die an und für sich so nötig ist, die die Wege für das Neue ebnet, die mit nichts Konventionellem, Abgelebtem, im Interesse der herrschenden bourgeoisen Minderheit Erhaltenem, Frieden schliesst. Die ganze Welt sympathisiert mit diesem freien und kühnen Kampf Tolstois, und sein Leben selbst in der Stille von Jassnaja Poljana verläuft unter einem allgemeinen freudigen Bravo.

So erscheint Tolstoi, wenn man an ihn passiv herangeht, bereit, sich dem Zauber seines Talents hinzugeben. Aber es genügt, dem kritisierenden Geiste Freiheit zu gewähren, für sich selbst — gleichfalls mit völliger Kühnheit und ausserhalb einer jeden Hypnose — die tiefen Forderungen unseres historischen Augenblickes zu offenbaren, und man beginnt eine gewisse Unbefriedigung, eine gewisse Uneinigkeit mit diesem Weltgenie zu empfinden. Dann beginnt man zu verstehen, dass die ganze protestantische Tätigkeit Tolstois, die ein Kampf gegen das ist, was schon abgestorben, was schon zur Vergangenheit geworden ist, selbst als eine Art von Tat der Vergangenheit erscheine. Unwillkürlich sagt man sich, dass Tolstoi ein russischer Luther sei, vielleicht noch ein grös-

serer und tieferer, als der deutsche Luther, und unwillkürlich gesteht man ein, dass man dadurch den grossen Schriftsteller gerecht verkleinere vom Gesichtspunkte der Zukunft, vom Gesichtspunkte der zukünftigen Durchgeistigung des russischen Volkes. Tolstoi ist allzusehr Rationalist, allzusehr Moralist, er liebt allzuwenig die nicht enträtselten Geheimnisse des menschlichen Lebens, dessen mystische und ästhetische Untiefen, diese zwei Abgründe, aus deren dekadentem Kampf die neue Welt, der neue Mensch entstehen müsse. In diesem Sinne hat nicht nur die protestantische Tätigkeit Tolstois, sondern auch seine grosse Kunst Züge von etwas Gewesenem, Altem, Schönem, wie alles, was an der Vergangenheit an Einheitlichem war, wie diese einheitliche, vollendete Vergangenheit selbst. Er kennt vorzüglich den körperlichen und den seelischen Menschen, aber er kennt nicht alles vom gestigen Menschen, er kennt nicht, er erkennt nicht an, dass der geistige Mensch — irrational, ekstatisch ist. Im Suchen der Wahrheit geht er auf rein empirischem Wege, indem er die Tatsache der inneren Unzufriedenheit des Menschen mit sich selbst und mit der ganzen Umgebung psychologisch ertastet, und von hier aus, von dieser Tatsache, die Linie seiner künstlerischen Analyse direkt nach rationalen Verstandesurteilen richtet. Alle Lieblingshelden Tolstois streben nach Vervollkommnung durch diesen eng-rationalistischen Weg, indem sie ihre Abgründe, ihre inneren Zwiespälte umgehen, und deshalb erscheinen sie uns manchmal als etwas gerad-

linig, trotz ihrer Widersprüche, als etwas blass in poetischer Hinsicht. Sie befinden sich ausserhalb jenes dekadenten Prozesses, ausserhalb jener unmittelbaren organischen Gärung, die als eine grosse historische Erscheinung der Gegenwart anerkannt werden muss. Auf psychologischem, rein künstlerischem Wege führt Tolstoi die Menschen nur bis zum Moment der Unzufriedenheit, der Verneinung. Das Suchen der Erlösung und der Verjüngung selbst, wie in ihm, so auch in seinen Helden, gerät auf alte moralistische Wege. Aus dem Munde dieses Menschen spricht Russland das letzte Wort seiner gesunddenkenden Verständlichkeit, durch ihn kämpft es zum letztenmal prinzipiell mit der Vergangenheit, am Vorabend des neuen historischen Tages, neuer geistiger Offenbarungen.

Tolstoi ist eine so grosse Erscheinung im russischen und sogar im allgemein europäischen Leben, dass man sich etwas fürchtet, ein entscheidendes Wort über ihn zu sagen, auch in irgend etwas in den Urteilen über ihn die Wahrheit einer unmittelbaren Beziehung zu zerstören. Das ist ein so grosses Talent, eine so reiche Persönlichkeit, ein so starkes Temperament, dass, wenn man von dem Mangel irrationaler Elemente in seinem Philosophieren spricht, man sich über die eigenen Worte wundert. Aus seiner Jassnaja Poljana verschickt er Donner der Verurteilung nach der ganzen Welt, gegen alles, was es an Hinfälligem und Bösem in der Welt gibt. In seinen Ausfällen gegen die abgelebten Institutionen

empfindet man eine elementare Kraft und Beharrlichkeit. Sein Verneinen ist unbesiegbar. Aber die höhere Logik dieser Tolstoischen Proteste, inwiefern sie ihm persönlich, Tolstoi, und nicht dem Evangelium angehört, auf das er sich beständig stützt, bleibt trotzdem rationalistisch. Manchmal fällt er direkt von dem Sinne der vielumfassenden evangelischen Ideen ab, wobei er vielleicht, gerade in den Minuten solcher Abfälle, irgend einem streng-orthodoxen Zug seiner Natur treu bleibt. Aber mit dem ihm eigenen Schwung der Vornehmheit tut er gleich öffentlich Busse, indem er wieder seine Hände nach dem Evangelium ausstreckt. Und im allgemeinen ist alles erhaben, alles lehrreich im Leben dieses ehrlichsten Menschen der Welt. Ihm selbst scheint es, dass er im Sinne des Evangeliums spreche, aber das ist nicht das Evangelium in der Fülle seines Geistes, seiner Metaphysik, seiner Phantastik, seiner irrationalen Ideen, die alles ernähren, was in ihm am Rationalen ist. Sein Evangelium ist viel enger als dieses wirkliche historische Evangelium, eben deshalb, weil er in der metaphysischen Grundfrage sich mit der Mystik des Idealismus stark entzweite, obwohl er ihm seine moralistischen Schlüsse entnahm. In all dem sind viele Widersprüche, rein Tolstoische, die in irgend einem Zuge seiner Natur wurzeln, vielleicht in demselben Zuge, der geradezu seine Tätigkeit von einem kühnen geistigen Anlauf zurückhielt. Das ist eine Art Fanatiker alles Klaren, Lebenskonkreten, trotz der Kompliziertheit und der elementaren Gewalt seiner Natur, trotz des unbe-

zähmbaren Stolzes, trotz der sinnlichen Liebe zum Leben und des Schreckens vor dem Tode. Er liebt die Musik und fühlt vielleicht fein alle ihre unmittelbar-metaphysischen Einwirkungen auf den Geist, auf die Seele — und ist dennoch bereit, die Musik zu verneinen. Seine Kunst ist voll Schönheit und Liebe zur Schönheit — und dennoch führt er in seinem Buch über die Kunst einen rasenden Kampf nicht nur gegen den einseitigen Kult der Schönheit, sondern auch gegen die Idee des Schönen. Er betrachtet die menschliche Natur selbst geradezu als gut, gütig, ist förmlich bereit die Verantwortlichkeit für alle bösen Äusserungen der menschlichen Natur auf rein-verstandesmässige Fehler der Menschheit zu wälzen, auf die Irrtümlichkeit ihrer sozialen Kultur. Aber inzwischen siedet und tobt in ihm selbst die Bosheit des Temperaments, die raubsüchtige Schönheit seiner eigenen Natur, die seinem manchmal kraftlosen rationalistischen Worte Kraft verleiht. Bei seiner fanatischen Anhänglichkeit an alles Klare und Einfache, bei seiner Hartnäckigkeit in dieser Richtung, will Tolstoi mit sich selbst nicht rechnen, mit den unausrottbaren Zügen seiner eigenen Persönlichkeit, die so erstaunlich menschlich und so typisch ist. Er zerstört seine Seele, giesst in sie, wie in einen brennenden Herd, das kalte Wasser seines Moralisierens. Er will durch seinen Geist sein Fleisch, seine Seele bezähmen, aber sein Geist entwickelt sich dabei nicht in der ganzen Fülle seiner irrationalen Kräfte, seiner dunklen Möglichkeiten und himmlisch-hellen Perspektiven,

sondern redet in ihm geradezu nur durch den Verstand, der immer eng, alles verengend und begrenzend ist. Er glaubt an den Sieg des Geistes über die menschliche Natur, und dieser Glaube ist nicht irrtümlich, wenn man unter diesem Sieg die Umgestaltung und die Verjüngung des alten Menschen vermittelst des Geistes in seiner ganzen Fülle verstehen soll. Aber bei der Aufstellung dieser Frage bei Tolstoi, bei seiner vereinfachten Anschauung des Charakters und des Inhaltes des menschlichen Geistes, bei seinem geradlinigen Zurückführen des, seiner Natur nach, metaphysischen und ekstatischen Geistes auf den klaren, nüchternen Verstand, erscheint dieser Glaube als allzu optimistisch und naiv. Indem er die unvermeidliche Tragödie der menschlichen Zerspaltung leugnet, — eben das, worauf die grosse Kunst Dostojewskis offenbar beruht, indem er jenen verwickelten, dekadent-ungestümen dialektischen Prozess leugnet, aus dem der echte kritische Idealismus in den Stimmungen, Gedanken und Handlungen entsteht, verleiht Tolstoi auch seiner Kunst selbst den Charakter des alttestamentarischen göttlichen Wortes. Sie ist idealistisch gleich einer jeden grossen Kunst, wie die „Ilias“ Homers unbewusst idealistisch ist, aber das ist nicht jener künstlerische Idealismus, in dem der moderne Mensch ein Entzücken und einen Impuls zur Erneuerung des Lebens für sich finden könnte, weil dieser Idealismus dogmatisch ist, prächtig, aber alt, wie eine alte Legende prächtig ist. Der moderne Mensch dagegen ist ganz von Kritik und Selbstkritik durch-

drungen, hegt keinen optimistischen Glauben bezüglich der Leichtigkeit seiner Wiedergeburt, verhehlt seine Abgründe nicht, schaut in den Himmel aus der Tiefe seines Falles und hofft nur auf jene Ekstasen des Geistes, die nicht urplötzlich auf den Menschen, wie der belebende himmlische Segen, herabsteigen, sondern sich durch eine qualvolle organische Dialektik herausarbeiten. Das ist es, warum Tolstoi trotz all der Pracht seines Aufruhrs gegen alles Abgelebte in der Welt, trotz all der Bezauberung seiner Kunst, vom modernen Menschen viel entfernter ist, als Dostojewski.

Die sogenannte russische Dekadenz beutet eifrig einige Motive Dostojewskis aus, obwohl ausserhalb des Dostojewskischen Schemas, ausserhalb dessen, was in ihm an echt Nationalem ist, und ausserhalb seiner byzantinischen Ideen. In dieser dekadenten Bewegung, die in den Werken nicht besonders grosser, mittelmässiger Talente zum Ausdruck kommt, wie Minski, Mereshkowski, Balmont, Hippius, Sologoub, und in allerjüngster Zeit Brjussow, Andreew, ist viel Angeschwemmtes, Fremdes, Westeuropäisches, oft direkt Nachgeahmtes und Affektiertes. So zum Beispiel verhielten sich immer Mereshkowski und Hippius — zu jener Zeit, als sie vernünftelnd sich dem Nietzscheanismus hingaben, in seiner engen, fast verzerrten Gestalt, als sie überspannt Verwegenheit laut predigten, und jetzt, wo sie in ihren Schriften zum Teil idealistisch, jedoch indem sie die altertümliche Terminologie nachahmen, von Heiligkeit und

Demut zu reden anfingen. Bei der Banalität des eigenen Geistes, der immer von Modeströmungen abhängig ist, verfallen die russischen Dekadenten in ihrem Suchen nach Originellem in eine gewisse aufreizende Affektiertheit: ihre Worte sind bald schwülstig, bald nebelhaft, bald virtuos geglättet, aber fast niemals entzünden sie sich im Feuer völlig selbständigen Empfindens und selbständiger Überzeugung, die aus dem Herzen und aus dem Geiste kommen. Zum ernsten Idealismus, für den tiefe, ehrliche, organisch-kühne Talente nötig sind, hat diese dekadente Bewegung nur eine indirekte Beziehung, eben deshalb, weil diese Menschen allzuwenig Künstler, allzu entfernt von den Lebensprozessen sind, mit ihren wirklich dekadenten Leiden, die zu wirklichen Umgestaltungen führen. Viele ihrer Schriften erscheinen als virtuose Übersetzungen — so sehr fehlen bei ihnen der Ton und das Kolorit des umgebenden Lebens, jene ursprünglichen Lokalfarben, die niemals in einer echten Kunst verloren gehen und folglich auch in der dekadenten Kunst nicht.

Eine ursprüngliche Erscheinung in der jungen russischen Literatur bildet Gorki, dieser Dichter und Philosoph der Freiheit. Er sucht leidenschaftlich nach neuen Wahrheiten, nach psychologischen und sozialen, und sein literarisches Ungestüm hat bei einem nicht ordinären, wenn auch unebenen und etwas eintönigen Talent, eine direkte Beziehung zum russischen künstlerischen Idealismus. Er steht im

Zentrum der Gärungen des russischen sozialen Lebens und an ihm selbst drücken sich deutlich und grell zwei Elemente des menschlichen Wesens aus — nicht in Bücherbegriffen, sondern in seiner eigenen geistig-fleischlichen Verfassung. In seinen Schriften empfindet man einen lebendigen Menschen, der wirklich den inneren Zerfall kostete, und die wonnige Sehnsucht des Geistes nach Wahrheit, nach Einheitlichkeit, nach der bezaubernden Poesie neuen Lebens. Daher die Vorzüge dieses Blusenmannes in der Literatur vor den steifen Gebildeten, nicht nur den russischen, sondern auch vielen von den europäischen. Das letzte Werk Gorkis, „Nachtasyl“, zeigt, dass das Talent dieses Schriftstellers in seiner Entwicklung nicht stehen bleibt. Es geht vorwärts und vielleicht betritt es jenen Weg, der am meisten seinen Eigentümlichkeiten entspricht — dem ideell-kampfeslustigen Temperament Gorkis. Dieses Stück, zusammen mit den Stücken Tschechows, erscheint als ein Lichtblick auf dem ermüdend-grauen Hintergrund der modernen russischen Dramatik, mit ihrer Zurückgebliebenheit hinter dem Leben, mit ihrer Loyalität und ihrer sogenannten Bühnenfähigkeit, hinter der gar kein ernster Inhalt steckt. Gorkis Stück ist voller lebendiger, volkstümlicher Klänge, kühner Wahrheit, die er der bourgeoisen Gesellschaft ins Gesicht schleudert, und es könnte, ohne eine gewisse romantische Gehobenheit einzelner Gestalten, wie zum Beispiel Satins, als eins der bedeutendsten Werke der modernen Literatur bezeichnet werden. Etwas im Stücke

erinnert an die begeisterte Moralpredigt Tolstois, die jedoch in neue, moderne, psychologische Töne übertragen ist. Etwas ist dämonisch-verwegen. Aber dieser Dämonismus ist schon dem russischen Boden nahe gebracht worden und macht deshalb nicht den Eindruck von Rhetorik, die in den früheren belletristischen Werken Gorkis in reichlichem Masse steckte. Hier wird der Mensch in seinem idealen Urbilde verehrt, und das ganze Stück atmet den freien Idealismus des lebendigen, irrenden Talents des Dichters, der sich noch nicht ganz gefunden hat.

Einen besonderen Platz in der jungen Literatur nimmt Tschechow ein. Diesen Dichter hat man so wenig, als Tolstoi, Lust zu kritisieren, seine Bedeutsamkeit für den gegenwärtigen Moment zu schmälern, von dem zu sprechen, was ihm fehlt. Er wuchs heran unter dem Schatten des Tolstoischen Talents, und manchmal, wenn man ihn liesst, empfindet man, dass in gewisser, rein künstlerischer Hinsicht er direkt in den Fusstapfen Tolstois geht. Er schliesst sich der sogenannten Dekadenz durchaus nicht an — der prinzipiellen, kampfbereiten, — indessen sehen wir aber in seinen Werken die Prozesse der russischen dekadenten Epoche selbst. Die prinzipiellen Dekadenten vernünfteln und träumen von Dekadenz, Tschechow aber zeigt, zeichnet — und wie zeigt, wie zeichnet er's, mit welchem erstaunlichen Wirklichkeitstakt! — das, was sich in den modernen Seelen vollzieht. Das Fleisch und das Blut sind bei ihm immer russisch,

und die Sehnsucht bei ihm ist russisch, und die Horizonte des Geistes werden bei ihm, schüchtern und vorsichtig, gleichfalls als russisch angemerkt. In seinem künstlerisch-ehrlichen Suchen geht er von der lebendigen russischen Wirklichkeit aus. Diese Wirklichkeit in seinen Werken ist furchtbar — furchtbar durch ihre Eintönigkeit, durch ihre Borniertheit. „Die Gegenwart ist widerwärtig", — ruft Andrej in den „Drei Schwestern" aus, — „aber dagegen, wenn ich an die Zukunft denke, wie gut ist es doch! Es wird so licht, so frei, und in der Ferne beginnt ein Licht zu schimmern, ich sehe die Freiheit, ich sehe, wie ich und meine Kinder uns vom Müssiggang befreien, von Kwas, von Gans mit Kohl, vom Nachmittagschlaf, vom gemeinen Schmarotzertum". Das ist der Schrei eines nationalen Künstlers — sein in seinem Verneinen koloritvoller Traum von der Zukunft, ein idealistischer Traum, mit einem harmlosen Humor der Gegenwart gegenüber und mit Morgenröten warmen Glaubens an die Zukunft. Ein herrliches Talent, ein erstaunliches Talent, das einzige in der russischen Literatur, das fern von Angespanntheit, Affektiertheit ist, das rechtschaffen ist in seinen nicht ganz ausgedrückten Träumen, das vornehm und zart ist in seiner Kunst. Das ist ein wunderbares, fast neues Wort in der russischen Literatur, keine Losung einer neuen idealistischen Epoche, sondern die Sehnsucht nach ihr, jenes Streben nach ihr, das man einen „Pfeil nach dem anderen Ufer" nennen darf.

VI.

Das Leben der Gesellschaft, wie das Leben eines einzelnen Menschen, stellt gleichfalls eine Wechselwirkung und einen Kampf zweier entgegengesetzten Elemente dar — des körperlich-seelischen und des geistigen, d. h. eine Wechselwirkung und einen Kampf der egoistischen Klasseninteressen und der Ideen höherer Ordnung, der Ideen der Humanität, Freiheit, allgemein menschlichen Verbrüderung. Diese Ideen, unklar für den Verstand und die Vorstellung, aber erreichbar durch den Geist und empfunden durch das Herz, bilden auch den metaphysischen Horizont des Volkslebens. Wirklich, diese Ideen — sind antiempirisch, metaphysisch, aus keiner historischen Realität geschöpft, weil die historische Realität zu allen Zeiten gegen diese Ideen gesündigt hat, obwohl man sagen darf, dass es keine solche Epoche gegeben habe, in der diese Ideen vor der Menschheit nicht geschimmert hätten. In dieser Wechselbeziehung der geistigen und egoistischen Kräfte im Leben der Gesellschaft muss man zwei Momente unterscheiden: das Moment der friedlichen Wechselwirkung und das Moment des Kampfes, und vom Charakter dieser Wechselbeziehung hängt auch die Färbung der betreffenden historischen Epoche ab. Bei einer friedlichen Wechselwirkung dieser Kräfte erleben wir eine Epoche des normalen, gesunden, wenn auch nicht lange dauernden sozialen Gedeihens. Im Leben verkörperte sich etwas von der grossen Idee, um deretwillen soeben

ein erbitterter Kampf geführt wurde, und es trat ein Moment des sozialen Pathos und der Sebstbefriedigung ein. Die Idee zerstiebt in Myriaden von Strahlen, die sich in die konkreten Erscheinuugen des sozialen Lebens ergiessen, die Beweger dieses Lebens werden. Aber in dem Masse, in dem die schaffende, verkörpernde Arbeit vorwärts geht, wird es immer klarer und deutlicher, dass die verjüngenden Ideen, die die Gesellschaft aufregten, vom Anfang an nicht in ihrem vollen Umfange erfasst worden waren, nicht in der ganzen Grösse und Tiefe ihres wirklichen metaphysischen Ansturms. Die ewigen Ideen der Humanität und Freiheit wurden zu zufälligen politischen Konzeptionen verschmälert, die sozusagen durch die Züge des konkreten historischen Menschen mit allen seinen Unvollkommenheiten verzerrt sind. Und je mehr diese Ideen in die komplizierten Lebensprozesse eindringen, mit ihren mechanischen, klassenegoistischen Kräften, desto mehr tritt die Verzerrung der reformatorischen Grundideen ein, desto mehr wächst und schwillt die Unzufriedenheit, die Enttäuschung in der sozialen Arbeit der Gegenwart an. Die Ideenkämpfer erlahmen, und die trüben Ströme wilder Willkür und Ausbeutung überschwemmen das Leben. Dann beginnt das zweite Moment dieser Wechselbeziehung zwischen den geistigen und historischen Kräften der Gesellschaft. Alles Existierende wird diskreditiert, alles zersetzt sich und fällt auseinander. Die Seelen sind niedergedrückt, der soziale Organismus durchlebt eine Reihe von Krank-

heiten, aber der menschliche Geist schläft nicht und beruhigt sich nicht. Geleitet vom Instinkt der metaphysischen Wahrheit, sucht er neue ideale Urbilder für die Wirklichkeit und entzündet einen Aufruhr im menschlichen Bewusstsein. Dieses Moment im Leben einer jeden Gesellschaft, das Moment eines zugespitzten und immer krankhaften Kampfes neuer Stimmungen mit der alten Lebensordnung, erscheint als ein Moment der dekadenten Dialektik, die mit einem neuen Pathos enden muss. Ich nenne diese Dialektik dekadent, weil sie mit der unvermeidlichen Zersetzung der existierenden Lebensformen verbunden ist, die sich im Kampfe mit dem Geist des kommenden Moments massen. Es ist wichtig zu bemerken, dass den verjüngenden sozialen Umwälzungen immer ein Ausbruch egoistischer und antihumaner Instinkte vorangeht und sie begleitet. In dem Zusammenstoss der Parteien vertauschen sich sozusagen die Waffen. Der im Geiste freie, sanfte Hamlet greift den vergifteten Degen des Laertes und bringt ihm damit, in der Hitze des Widerstandes, unmenschliche Stiche bei. Aber zu dieser Zeit, da menschliches Blut vergossen wird, weht der Geist, weht eine verjüngende Wahrheit. Das eben nenne ich auch das dekadente Moment im Leben der menschlichen Gesellschaften. Die übermässige Anspannung der Klassenegoismen, diese Linie des Massenabfalles von Gott, die in irgend eine wilde Unendlichkeit läuft, zeugt davon, dass der Geist neuen Formen des sozialen Lebens entgegenschreitet, dass wir es

hier mit dem Anfang vom Ende zu tun haben, dass der Idealismus sich einen neuen Sieg bereitet.

Aber, fragt es sich, wohin schaut der soziale Geist der Gegenwart? Welche neuen sozialpolitischen Formen merkt er für die Verkörperung seiner metaphysischen Grundideen an? Nun, wenn man das betrachten soll, was im modernen Europa vorgeht, diese Parlamentarismen, die schon in ihrer Fortschrittlichkeit erschöpft sind, diesen Kult der rein politischen Zivilisation, deren Pathos auch schon genügend angespannt ist, diese unermüdliche Fabrikation aller möglichen privaten Gesetzentwürfe, in deren Nähe beständig irgend ein Panama lauert, wenn man, sage ich, an diesen kraftlosen Empirismen des gegenwärtigen Moments vorbeistreifen soll, so werden sich vor uns unermessliche Perspektiven eröffnen, strahlende Utopien ausbreiten, die, weniger denn je, konkret, und mehr als jemals hinreissend sind. Irrationale Kräfte beginnen in der Menschheit zu sprechen. Der metaphysische Geist, der unerbittlich in seinen Forderungen und Hoffnungen ist, hat sich zur Arbeit erhoben. Gewisse Abtrünnige von einer jeden Politik, gewisse von Ideen Besessene, alte Männer-Asketen und fast Säuglinge träumen von neuen idealen Urbildern für das soziale Leben, von etwas, das geradezu masslos entfernt ist von der gegenwärtigen gesellschaftlichen Struktur, das aber schon als eine Notwendigkeit jedem im besonderen erscheint. Gewisse Klänge kommen von allen Weltenden herangeflogen, leise

rauscht der Traum von einem freien Gottesreiche, in dem es keine Beleidigte und Erniedrigte geben wird, weil es keine Beleidiger geben wird. Es säuseln herrliche Hoffnungen, es weht ein neuer, neuer Geist, der nicht nur die Verjüngung der äusseren Lebensformen verlangt, sondern auch des ganzen alten Menschen. Das ist das alte Europa, das dekadente Europa, das müde Europa, das zugleich wie durch einen Zauber neue Welten vor sich entrollt! Es wird sich durch die Verjüngung des Menschen erneuern, der, die Grundzüge seiner Nationalität bewahrend, jeden Chauvinismus verwerfen, alle künstlichen Grenzen vernichten und überhaupt sich von dem befreien wird, was der Geist, der metaphysische Geist, als Banalität und Borniertheit betrachtet. Und auch Russland, ein lebendiger Teil des lebendigen Europas, eilt, indem es sich zu neuen kulturellen Umgestaltungen vorbereitet und durch eine Transformation der Lebenselemente geht, mit verheissendem Blicke voran, berauscht sich an einem Traum von etwas Fernem, ungeheuer von der Realität Entferntem, aber dem Herzen ungeheuer Nahem. Es geht zusammen mit Europa, indem es unermüdlich sein wildes junges Pathos mit dem massvollen Pathos der europäischen Kultur vermischt, — es schreitet zur Eroberung neuer geistiger Güter, einer neuen Welt. Es ist grenzenlos interessant, jetzt zu leben!



Anton Tschechow

von

A. L. Wolynski

Autorisierte Übersetzung von Josef Melnik

Elegant geheftet Preis M. 1.—

Der vorliegende Essay ist aus einigen früheren Artikeln A. L. Wolynskis über Anton Tschechow hervorgegangen. Er ist in vorliegender Gestalt unter dem Eindrucke des frühzeitigen Todes des Dichters entstanden.

Man erhoffte von Tschechows schöpferischer Kraft noch manche zaubervollen Offenbarungen. Nun ist er von seiner Auslandreise nach seinem lieben, traurigen Rußland im Sarge zurückgekehrt. Was er aber uns schenkte, ist viel und wird in der russischen Kunst leben bleiben. Mögen diese Blätter, in denen das stille Talent Tschechows in stillen Worten gefeiert wird, die deutschen Leser, deren Ohren in der letzten Zeit von vorlauten russischen Basstönen betäubt werden, veranlassen, der prächtigen Kunst Tschechows näherzutreten.

Druck von [illegible] in Leipzig